ИСКУССТВО АРХИТЕКТУРЫ

А. ЦИРЕС

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ СССР · 1946

ИСКУССТВО АРХИТЕКТУРЫ

А. ЦИРЕС

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ СССР
МОСКВА — 1946

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящая книга предназначается для широкого круга читателей, интересующихся искусством и архитектурой. Книга написана в виде ряда отдельных очерков, представляющих собой, однако, единое целое, связанное общей идеей и общим планом. В основу плана положена программа, намечающая круг вопросов, освещение которых необходимо для понимания своеобразного художественного языка архитектуры. Вопросы эти касаются всех главнейших сторон, частей и деталей архитектурного произведения, которыми определяется его художественный образ, например, планировка архитектурного сооружения, его конструкция, внешняя объемная форма, его членение и характер, материал, оформление внутренних помещений, архитектурные ритмы, масштаб целого и частей, пропорции, роль архитектурного орнамента и скульптуры, место архитектурного сооружения в окружающем ансамбле, связь его с природой и т. д.

Для освещения отдельных пунктов составленной таким образом программы намечались архитектурные произведения, особенно интересные, характерные или типичные в данном отношении. Так, для ознакомления с греко-дорическим ордером намечены Парфенон и храм Посейдона в Пестуме; с ионическим ордером — Эрехтейон; с коринфским — памятник Лизикрата в Афинах и Круглый храм в Тиволи. В качестве примеров большого интерьера, перекрытого куполом, избраны римский Пантеон и константинопольская София; для железобетона намечены два современных моста; для уяснения роли отдельного здания в общем ансамбле города служит примером ленинградская Биржа и т. д. А так как каждое архитектурное сооружение может иллюстрировать многие стороны архитектурной композиции, представлялось возможным освещение целого ряда пунктов объединять в общий очерк, посвященный конкретному описанию данного архитектурного произведения.

Некоторые пункты программы, например, вопросы о ритмах, об объемной форме здания и т. д., рассматриваются, наоборот, в нескольких очерках — в каждом с какой-нибудь новой стороны или в каком-нибудь новом применении.

Этот способ изложения дал возможность избежать отвлеченности и сухости учебника и позволил перенести центр тяжести книги на показ и раскрытие художественного произведения и его конкретной и индивидуальной красоте. Продемонстрировать ту или другую сторону архитектурной композиции можно обычно не на одном, а на нескольких, часто на многих архитектурных произведениях. Ввиду этого архитектурные произведения, намеченные для анализа, взяты по возможности из раз-

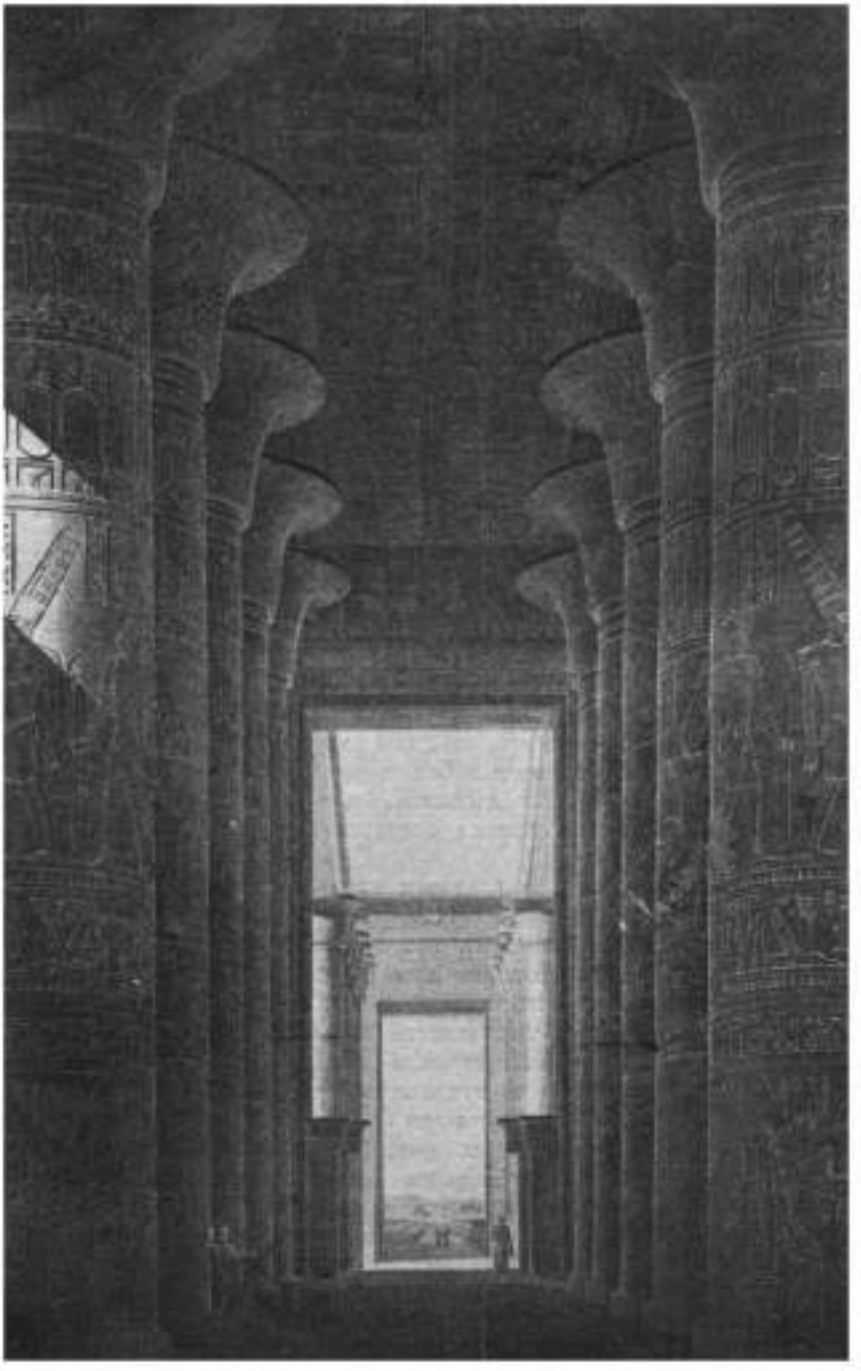
личных эпох и стилей, их архитектуры различных стран и народов. Таким образом, введение в архитектурную композицию является в то же время в известной мере и введением в историю мировой архитектуры, поскольку оно, хотя бы на отдельных примерах, приоткрывает завесу над неисчерпаемым богатством и разнообразием последней.

В кратких очерках невозможно было, конечно, охватить их всей сложности проблем архитектурной композиции, ни всего богатства истории мировой архитектуры. Поэтому архитектура ряда стран и эпох осталась в книге почти или совсем не затронутой. Изложение книги построено на методе сравнительных сопоставлений, причем применяется, между прочим, и сравнение архитектурных произведений, относящихся к различным стилям, эпохам и странам. Сравниваются друг с другом иногда отдельные архитектурные произведения, иногда различные части одного и того же архитектурного произведения, друг с другом контрастирующие в том или ином отношении. Сравнительный метод чрезвычайно удобен для раскрытия художественного произведения вообще, хотя и не чужд известной односторонности, поскольку в нем на первый план выступают, главным образом, те элементы композиции, которые различны в сопоставляемых вещах. Иные сопоставления могли бы раскрыть новые стороны в анализируемых архитектурно-художественных произведениях. Об этой естественной неполноте анализов не следует забывать при чтении книги, точно так же как следует все время помнить о том, что анализируемые примеры единичны и что наряду с ними существует множество совершенно иных типов и вариантов соответствующих архитектурных произведений, частей, деталей и композиционных возможностей. И одна из главных задач настоящей книги — развить на анализе единичных примеров «глаз» на соответствующие архитектурно-художественные ценности вообще, привить читателю известное умение разбираться в нашем, нередко замечательном, архитектурном окружении и помочь ему более сознательно принять участие в грандиозном строительстве нашей социалистической Родины.

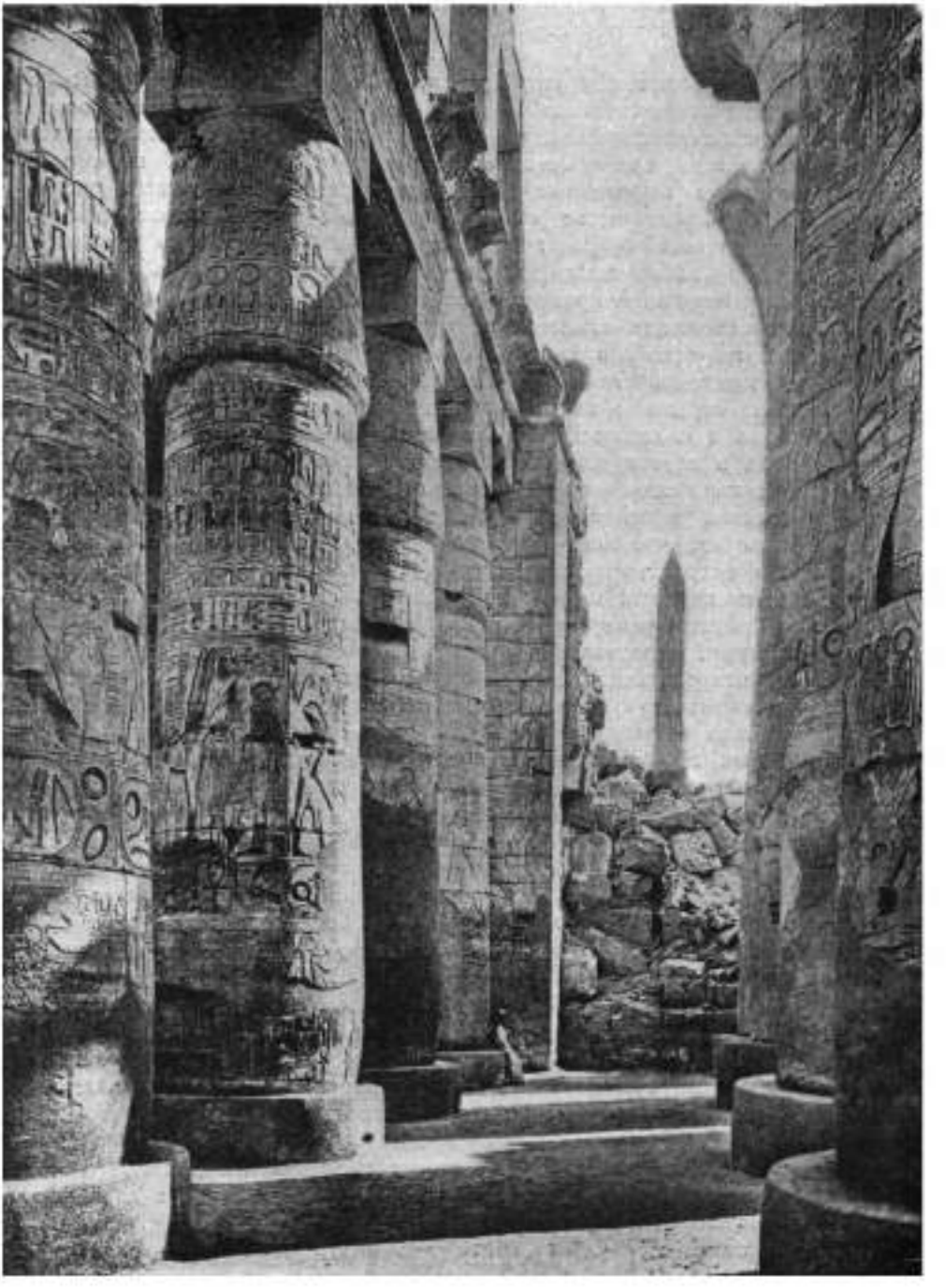
КАРНАКСКИЙ ХРАМ В ЕГИПТЕ

Научная археология последнего времени раскрывает перед нашими глазами все более широкую картину исторического прошлого Ближнего Востока, бывшего в течение нескольких тысячелетий до нашей эры ареной оживленной хозяйственной деятельности, местом возникновения и гибели крупных государств и колыбелью различных культур, нити которых тянутся к начальным стадиям культурной истории Европы. Избыток средств, сосредоточившийся в руках царей и жрецов древних восточных рабовладельческих деспотий, как указывает Карл Маркс, позволял им возводить гигантские сооружения — дворцы, города, храмы и гробницы.

В большинстве стран, где главным строительным материалом была глина (например, в Месопотамии), эти сооружения подвергались быстрому разрушению, засыпались землей, заносились песками. Поэтому о былом их величии ныне говорит нам почти одни лишь фундаменты и многочисленные обломки всевозможных архитектурных частей и украшений. Зато от нескольких тысячелетий существования Древнего Египта до нас дошло огромное архитектурное наследство, поражающее своей цельностью, грандиозностью и художественной мощью. Таковы египетские пирамиды, вошедшие в поговорку. Далеко не все читатели имеют представление об их подлинных размерах. Достаточно сказать, что вершина, например, пирамиды Хеопса достигает высоты современного 30-этажного дома. Таковы и египетские храмы, в частности храмы в Карнаке (рис. 1) и Луксоре, на месте древних Фив — столицы так называемого Нового царства (объединявшего в середине второго тысячелетия до нашей эры весь Египет и ряд соседних стран). Пирамиды и покрытые бесчисленными изображениями и иероглифическими надписями египетские храмы раскрывают перед нами яркую картину социального уклада и религиозного мировоззрения этой давно исчезнувшей исторической эпохи. Но значение египетских архитектурных сооружений не ограничивается их ролью ценнейшего историко-археологического материала:



2. Храм Амона в Карнаке. Египет. XIII в. до н. э. Гипостильный зал



2. Храм Амона в Карнаке. Гипостильный зал

они представляют собою, кроме того, и замечательные художественные произведения, среди которых выдающееся место занимает знаменитый карнакский храм.

В отличие от многих других древних и восточных архитектур, в египетском зодчестве исключительно важную роль играет общий язык простых геометрических тел: пирамид, цилиндров, призм, параллелепипедов и т. д. При этом нередко они даются в чистом виде (например, пирамиды). Сплошь и рядом вырезанные на их поверхности рельефные рисунки и надписи не могут и не стремятся завуалировать выразительность самой геометрической формы: монолитность и устойчивость пирамиды, взлет в небо заостренного кверху четырехгранного столба-обелиска, жесткость многогранной призматической опоры (столба, колонны) и т. д.

В этом отношении египетскую архитектуру интересно сопоставить, например, с греческой, в которой основные объемные формы, будет ли это общий призматический объем храма или цилиндр опорного столба, никогда даже отдаленно не напоминают геометрической модели, а всегда превращаются в пластический организм с более или менее сложной структурой. Вводя в свое художественное построение, в композицию, мотивы, взятые из органического мира, например цветы, бутоны и стебли растений, египетская архитектура умеет так упростить, геометризовать и видоизменить их, что они из чистой декорации превращаются в выразительную конструктивно-архитектурную деталь. Таковы, например, колонны, форма которых имитирует связанный пучок стеблей и нераскрывшихся бутонов папируса (рис. 2). В композиции пространств, т. е. в сопоставлении, чередовании и контрастах более или менее закрытых помещений, открытых дворов и т. д., египетская архитектура оперирует также простыми и сильными композиционными приемами, которые делают особенно выразительным и наглядным заложенный в них общий для различных времен и стилей архитектурно-художественный принцип.

Назначение карнакского, как и многих других египетских храмов, двоякое: во-первых, служить «домом» для соответствующего бога и местом для непосредственного общения с ним верующих; во-вторых, наглядно свидетельствовать о всемогуществе обожествляемого фараона-строителя. Самое обиталище бога, т. е. его священной статуэтки, было более чем скромным: запирающийся шкаф в небольшой темной комнате, напоминающей пещеру. Тем важнее было придать наибольшую грандиозность и торжественность подступу к этому идеологическому центру всего храмового ансамбля, т. е. всей совокупности архитектурных сооружений, дворцов и т. д., составляющих целое храма (рис. 3, 4). В соответствии с этим требованием, перед тесным и темным святилищем располагается поражающий своей грандиозностью гипостильный (колонный) зал, весь заставленный мощными колоннами, с узкими высокими проходами между ними (рис. 1, 2, 5).

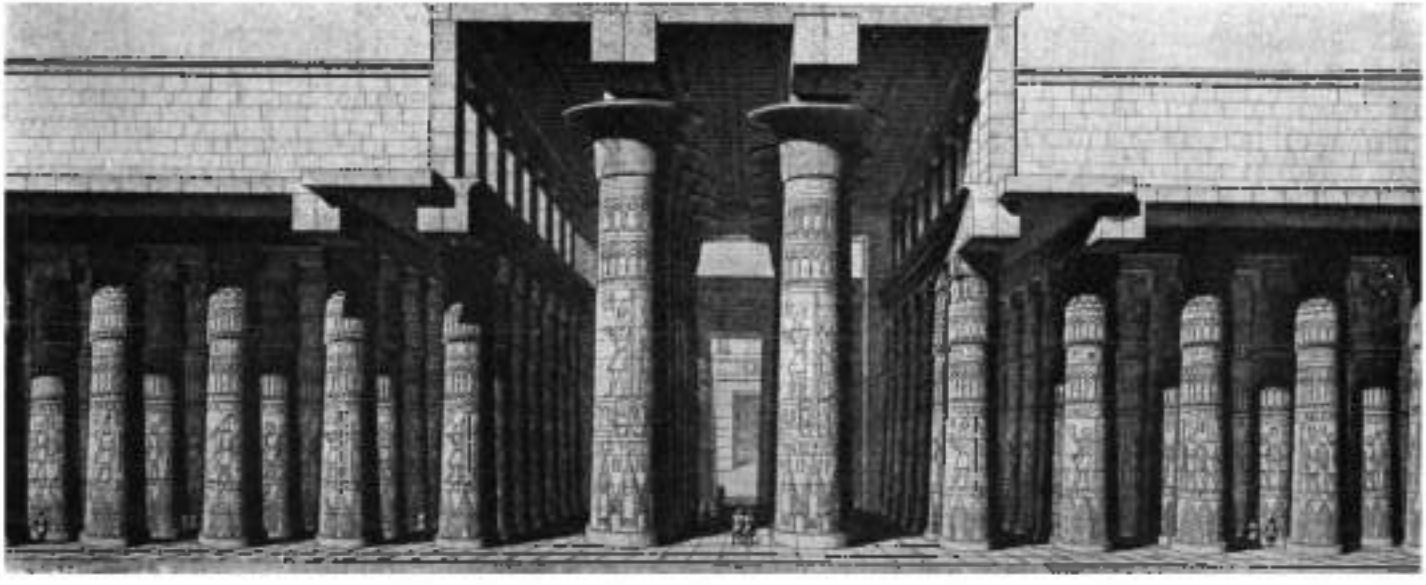
По силе производимого художественного впечатления гипостильный зал — главное помещение всего храма. Именно в нем, а не в святилище, концентрируются наиболее мощные средства архитектурно-художественного воздействия. Получается как будто некоторое противоречие: главное культовое помещение, т. е. святилище, отнюдь не является главным по своим архитектурным формам. Это кажущееся противоречие, повидимому, находит себе естественное объяснение в том обстоятельстве, что

3. Храм Амона в Карнаке. План

в египетском храме святилище, порог которого могли переступать только жрецы, играет роль недоступного для массы небольшого алтаря, подымаемого лишь с известного расстояния, но сосредоточивающего внимание молящихся на одной точке — изображении бога. «Пещерный» характер святилища как нельзя более соответствовал этой его функции и должен был настраивать верующих на особо мистический лад. Таинственные пещерные храмы вообще были распространены как в Египте, так и во многих других странах. Некоторые другие религии прибегают к противоположному приему художественного включения здания в природу — к постановке храмов и алтарей на открытых высотах холмов и гор.

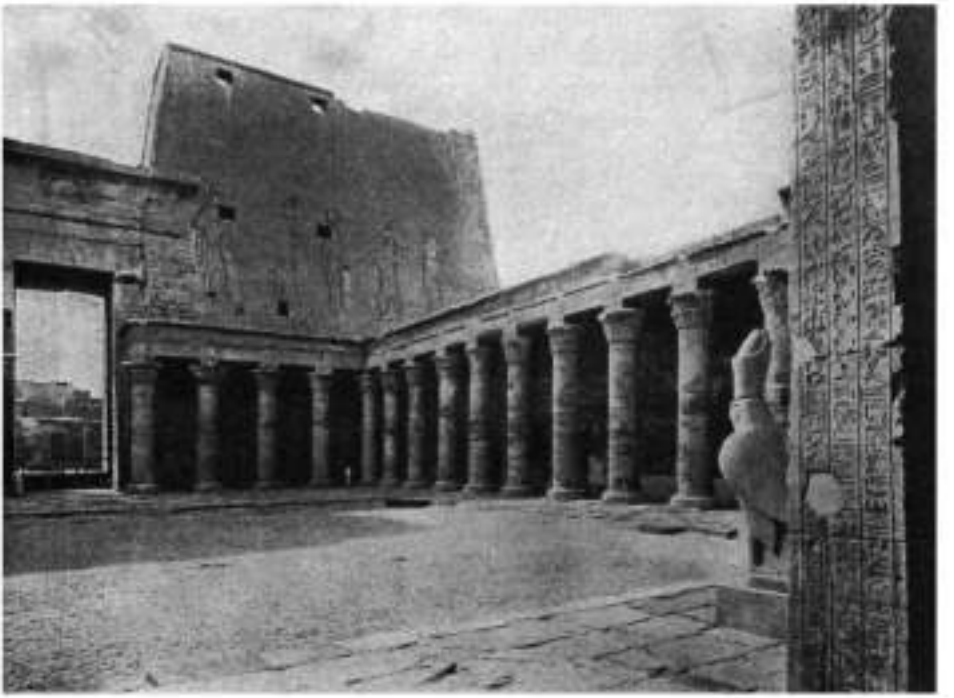
Силой художественного образа гипостильный зал Карнака обязан прежде всего пропорциям пространства: высота и длина его колонных коридоров несоразмерно велика по сравнению с их шириной, что вызывает у зрителя впечатление стесненности пространства с боков и, наоборот, «сверхчеловеческой», подавляющей высоты пространства над головой. С боков надвигаются на зрителя каменные колонны, сверху — избыточное пространство, насыщенное таинственной жизнью висящих над головою архитектурных форм и изображений (рис. 6). Мощи пространства соответствует необычайная мощь колонн и лежащих на них толстых каменных балок. Колонны — двух типов, восходящих к подражаниям пучку стеблей, цветов и бутонов папируса. Но от легкого трепетания папируса в этих тяжеловесных колоннах осталось самое отдаленное воспоминание. Книзу их как будто распирает от собственного веса и давящей на них тяжести; у самого же основания они вновь сужаются, словно воткнутые в каменное кольцо стягивающей их круглой каменной плиты. В форме головной, верхней части (в капители) одного типа колонн еще раз повторяется мотив оседания и распирающей изнутри силы и очень выразительно подчеркивается упор колонны в положенный поверх нее толстый квадратный камень (рис. 2). В другом типе колонн головная их часть разработана в виде раскрывающейся кверху огромной вазы, которая несколько больше, чем другие детали, напоминает форму рас-

4. Храм Аменофа III в Луксоре. Египет, XV—XIII вв. до н. э. Продольный разрез.



5. Храм Амона в Карнаке. Поперечный разрез гипостильного зала

6. Египетский рельеф



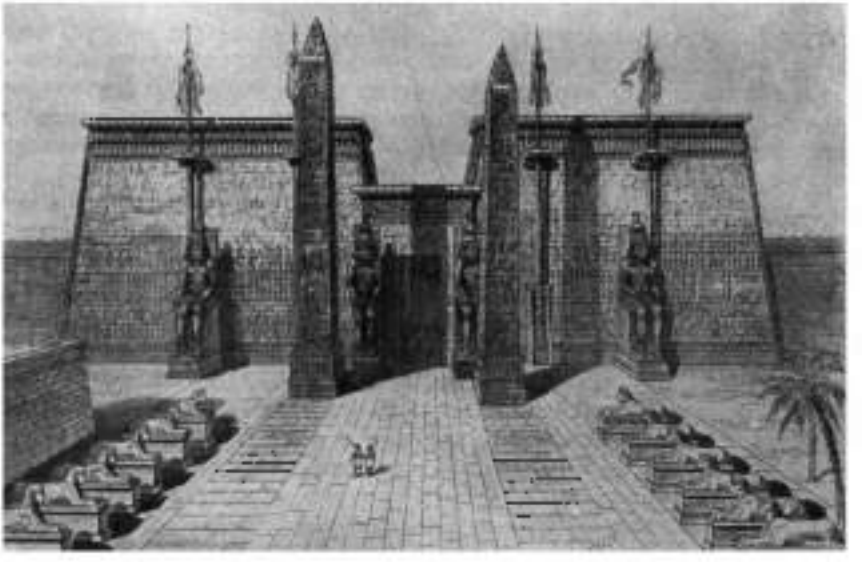
7. Храм Гора в Эдфу. Египет III–I вв. до н. э. Двор и пилоны.

пускающегося цветка (рис. 1). Сосредоточение наибольшей выразительности в головных частях колонн выявляет значение высоты верхней зоны и потолков гипостильного зала, что еще больше подчеркивает его грандиозность. Впечатление огромности и мощи колонн усиливается от подобия их формы меньшим по сравнению с ними формам растительного мира.

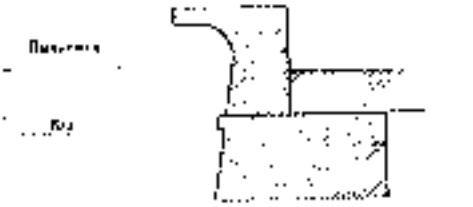
Гипостильный зал карнакского храма должен был казаться еще внушительнее благодаря двум добавочным художественным средствам: таинственному полумраку интерьера (внутреннего пространства), освещенного лишь сквозь расположенные вверху каменные сетки, и рельефно-живописному орнаменту, покрывающему мистическими изображениями и надписями всю поверхность колонн и каменных потолков.

Чтобы попасть в гипостильный зал, надо было пройти предварительные этапы, композиционно рассчитанные на постепенное нарастание впечатления таинственной значительности (рис. 3): окруженный колоннами двор и подводящую к храму аллею сфинксов-баранов (рис. 7, 6). Открытость и просторность светлого двора по контрасту усиливает впечатление закрытого сверху и максимально уплотненного полутемного пространства гипостильного зала. В то же время двор своею замкнутостью заставлял входящего почувствовать, что он уже находится в храме.

8. Храм Амона в Карнаке. Первые два пилона. Пилоны и аллея сфинксов



9. Храм Амона в Луксоре. Фасад пилона



10. Разрез египетского карниза

ограждал его от отвлекающих впечатлений внешнего мира и настраивал на соответствующий лад.

Вход на главный двор египетского храма снаружи открывается через высокий входной пролет, обрамление которого зажато между двумя грандиозными башнями-пилонами, достигавшими высоты, примерно, 8-этажного дома (рис. 8). И высота входа, и высота пилонов бесконечно превышают размеры обычной, рассчитанной на человеческий рост архитектуры. Своими размерами и своей странной среди окружающей природы геометричностью пилоны говорят о необычности здания и необычности назначения храмовых дворов и интерьеров. К пилонам снаружи приставлялись высокие шесты с развевавшимися на них цветными вымпелами (флагами); перед ними водружались огромные сидячие статуи фараонов и обелиски (рис. 9). Самые пилоны были покрыты рельефными изображениями фараонов. В архитектуре пилонов, несмотря на крайнюю ее простоту, есть несколько интересных композиционных сторон. Чрезвычайно выразительна скошенность их граней, создающая подобие огромных усеченных пирамид, вытянутых по фасаду и более плоских в глубину. Этой пирамидальностью пилонов подчеркивается и их устойчивость, и крепостная неприступность, и их устремление ввысь. Простоте наружных граней пилонов соответствует простота их карниза, состоящего из одной выкружки, т. е. закругленного выгиба верхнего края стены, отделенного от самой стены выпуклым каменным валиком или валом[1] (рис. 10).

Для простой, зачастую упрощенной архитектуры египетских пилонов, колонн и пирамид характерен вообще крайний лаконизм выражения, т. е. умение достичь большой выразительной силы с минимальным количеством различных архитектурных форм и деталей. Лаконизм египетской архитектуры не мешает ей прибегать к количественному нагромождению одинаковых архитектурных и декоративных элементов. Такова бесконечная аллея сфинксов (рис. 8), включающая храм и окружающий прилежный ансамбль. Она резко подчеркивает, что пышно окаймленный пилонами вход является целью пути, расстилающегося впереди вдоль аллеи, фиксирует на главном храмовом фасаде внимание подходящего и связывает в единую непрерывную цепь ряд последовательно нарастающих впечатлений от пилонов. Торжественная аллея сфинксов создает после-

[1] Выкружка, как и другие простейшие профили называется на архитектурном языке обломами; см. рис. 41

дывательную серию кулис, сквозь которые по-новому выигрышно воспринимается его архитектурный облик.

Так египетский храм нанизывает на сквозной, ведущей к святилищу оси ряд архитектурных элементов, на которых каждое по-своему развивает мотив грандиозности, постепенно окружая входящего все теснее и теснее кольцом надвигающихся отовсюду архитектурных форм. При этом используются и горизонтальная протяженность открытой аллеи, и громадные открытые вертикали геометрических плоскостей пилонов, и замкнутое пространство прохладно-торжественного двора, и теснота перекрытого сверху мощного гипостильного зала с тяжелой пластикой его до предела уплотненного интерьера. В большом карнакском храме эта схема усложнена повторениями; в нем сохранилось, например, несколько пар пилонов, которые последовательно воздвигались различными фараонами, все больше удлинявшими его план.

Религиозное содержание этих замечательных древних памятников растворилось в глубине веков. Но их архитектурный образ, созданный планомерным переходом от природы к замкнутым помещениям с последовательным нарастанием архитектурных впечатлений, до сих пор сохраняет свою художественную силу.

ПАРФЕНОН В АФИНАХ И ХРАМ ПОСЕЙДОНА В ПЕСТУМЕ

В мире существует немало мест, славящихся своими архитектурными достопримечательностями. Среди таких мест особое внимание привлекает к себе Афинский Акрополь (рис. 11). На небольшом скалистом холме Акрополя сосредоточено несколько архитектурных памятников, из которых каждый является замечательным произведением искусства, образцом для бесконечных подражаний и источником вдохновения и мысли для всех, кто стремится проникнуть в глубины архитектурного мастерства. Афинский Акрополь на протяжении столетий внимательно изучается всеми зодчими без различия их художественного направления, начиная от продолжателей старой классической архитектуры и кончая самыми ревностными проповедниками новых архитектурных форм.

Архитектурные памятники Афинского Акрополя построены во второй половине V в. до н. э., века наивысшего подъема античного общества, всестороннего расцвета древне-греческой культуры — греческой философии и науки, греческого театра, греческой скульптуры и греческого зодчества. Наиболее значительным памятником Акрополя является Парфенон — храм Афины-Паллады, богини-покровительницы названного по ее имени города (рис. 12, 14). Постройка Парфенона (447—438) приходится на период наибольшего расцвета Афин.

Сосредоточение в Афинах крупных материальных богатств дало возможность вождю афинской демократии и главе афинской державы Периклу не скупиться в расходовании средств на создание драгоценных произведений искусства, в частности на постройку Парфенона, который должен был служить символом и памятником верховенства Афин в великом греческом союзе объединившихся вокруг них городов-государств. К строительству Парфенона Перикл привлек двух величайших художников своего времени: скульптора Фидия и архитектора Иктина.

Архитектура Парфенона — не новое слово в греческом искусстве. Например, в построенном за несколько десятилетий до него храме Посейдона в Пестуме (в Италии) уже налицо схема его плана и его внешнего облика (рис. 13, 15). Значение Парфенона в том, что эта схема, разработанная ранее и неоднократно применявшаяся до его постройки, доведена в нем до высочайшего художественного совершенства и сделана воплощением нового художественного идеала. Парфенон — плоть от плоти всей греческой культуры своего времени: ее экономики, политики, техники, науки и искусства, и именно потому, что в нем отражены лучшие, неувядающие стороны этой культуры, он является, подобно, например, греческой трагедии, мировым и неувядающим художественным произведением.

С точки зрения современных масштабов, Парфенон — совсем небольшое архитектурное сооружение. И в то же время он поражает своим бла-

11. Акрополь в Афинах. V в. до н. э. В центре — Парфенон, под ним — Пропилеи, слева — Эрехтейон, справа — храм Бескрылой Победы

городным величием и мощью. Миниатюрная, но победоносная и богатая афинская республика желала создать в этом главном своем культовом и правительственном здании видимое воплощение своего бесконечно выросшего авторитета. Парфенон был задуман как величественный храм, который должен был служить достойным архитектурным обрамлением для заказанной Фидию статуи Афины-Паллады. О необычайных художественных достоинствах этой погибшей впоследствии статуи мы можем строить лишь догадки. На основании же документов и бесспорных свидетельств мы знаем, однако, что эта статуя, помимо художественной, представляла собой и величайшую материальную ценность. Деревянная внутри, она снаружи была выложена слоновой костью и золотом, из которого были сделаны и некоторые ее части. Общий вес золота на наши меры равнялся приблизительно 2 000 кг, причем все золотые части периодически снимались и вес их тщательно проверялся государственной комиссией. Будучи предметом культа, эта статуя являлась в то же время запасным золотым фондом афинской республики, который она могла пустить в дело в трудную минуту, например, во время войны. Статуя стояла в передней, большей половине храма, задняя же половина была отведена под хранилище ценностей афинской казны (рис. 16).

Раз в четыре года Парфенон привлекал к себе всенародное внимание в связи с торжественной процессией, направлявшейся из города на Акрополь во время панафинейских празднеств, важнейшим моментом которых была передача жрецу Афины новой одежды — пеплоса, сотканного руками избранных дев, для покрытия священной статуи. Панафинейское шествие изображено на грандиозном рельефном фризе, опоясывающем верх внешних стен зала Парфенона (рис. 18). Шествие начинается на фризе западной стены; в хвосте его изображены фигуры мужчин, заканчивающих свое одевание, чтобы сесть на коней и присоединиться к процессии; дальше идут кавалькады всадников, колесница с возами, распорядители праздника, пожилые граждане с ветвями

олицы, музыканты; мужи, несущие наполненные сосуды, жертвенные овцы и рогатый скот; девы с принадлежностями для жертвоприношения и старцы. Две однородные ветви процессии огибают на фризе храм с юга и с севера, чтобы сойтись на фризе восточной стены, где изображены сидящими олимпийские боги и в середине их группы — сцена передачи пеплоса жрецу. Панафинейский фриз Парфенона — бессмертное произведение мирового искусства, полное красоты и благородства в отдельных изображениях, чувства ритма и единства в композиции целого. Об огромности вложенного в него труда говорит грандиозное протяжение фриза с массой фигур: одних конских фигур насчитывается в нем более двухсот.

В торжественные моменты, вроде панафинейских шествий, светское, «деловое» назначение Парфенона отступало на задний план, и он играл роль культового здания, главного городского храма. Но, будучи храмом, Парфенон резко отличается от мистических храмов, например, Индии и Египта, так же как и греческая олимпийская религия V в., в частности культ Афины, отличается от религиозных культов указанных стран. В Греции не было мощной обособленной жреческой касты, для которой постоянное поддержание религиозного страха являлось лучшим средством господства над массами. Парфенон строила сама греческая республика — ее народ, естественно стремившийся видеть в храме не мрачное орудие суеверного устрашения, а праздничное сооружение для народных торжеств. Характерна вообще эволюция греческого религиозного искусства этого времени в сторону жизненности и реализма, превращение религиозно-обрядовой мистерии культового представления в театральную трагедию и драму; в скульптуре — перенос центра тяжести изображения на здоровье, силу и красоту человеческого тела. От религиозной мифологии искусство унаследовало, однако, сюжет и поэтическую приподнятость образа — черты, характерные и для художественного образа Парфенона.

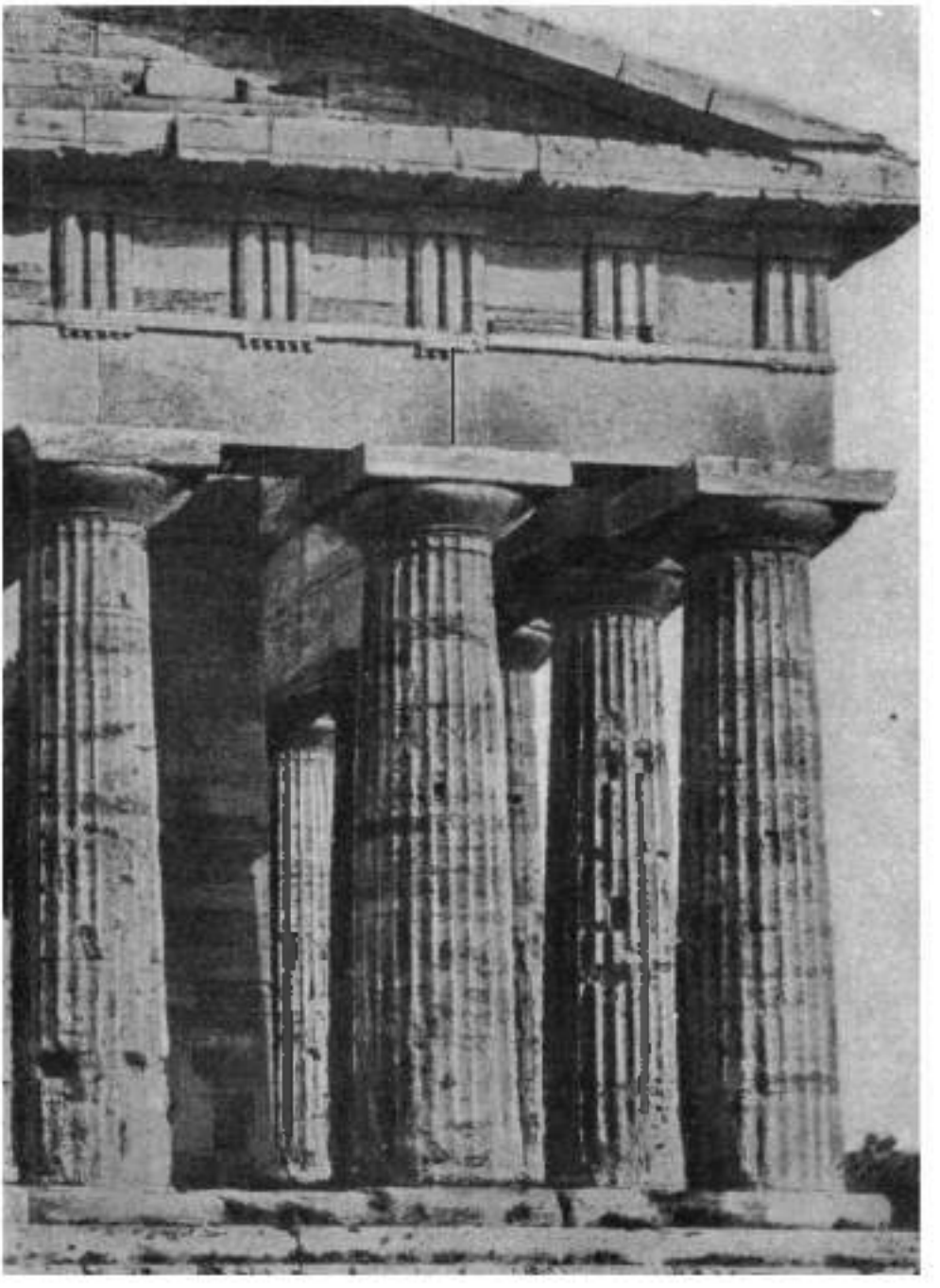
С особой силой и глубиной сказалась в греческом искусстве, в частности в Парфеноне, другая сторона греческой культуры этого времени, нашедшая наиболее полное свое выражение в греческой философии и науке, — это устремление к критическому, разумному осознанию мира, культ ясности и простоты, культ логической последовательности, культ строгой, ясной и всеохватывающей системы. Парфенон — не случайный набор красивых форм и деталей, а ясное и крепко спаянное органическое целое, из которого нельзя выкинуть ни одной части. В основе этого систематического целого лежат не только строгий вкус и меткий глаз гениального художника, но и точный математический расчет, соблюдение во всех частях и деталях определенных математических отношений и пропорций, в которых грек искал разгадки общих законов красоты и гармонии, после того как им были открыты числовые основы гармонии в тонах музыкального ряда.

Ни в коей мере не следует, однако, думать, что создание такого произведения, как Парфенон, сводилось для грека просто к решению математической задачи. Прибегая к математике, создатель Парфенона ни на минуту не переставал быть художником, и выбор определенных геометрических форм и пропорций производился им не из любви к математике, а из художественных соображений, направленных на достижение искомой

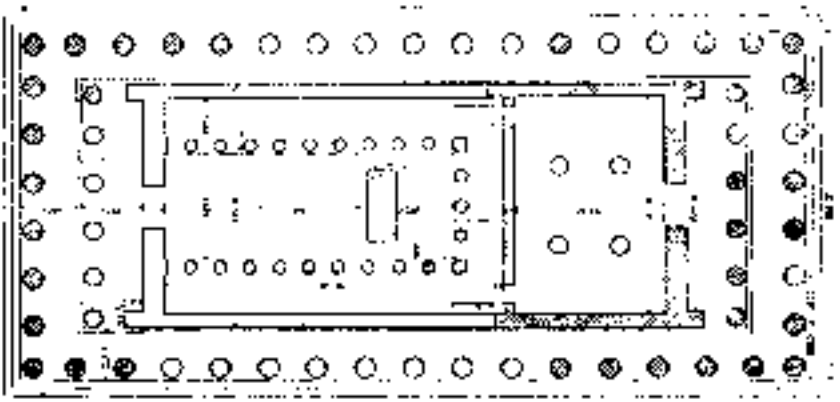
12. Парфенон в Афинах. 447—438 гг. до н. э.

13. Храм Посейдона в Пестуме. Италия. [illegible]

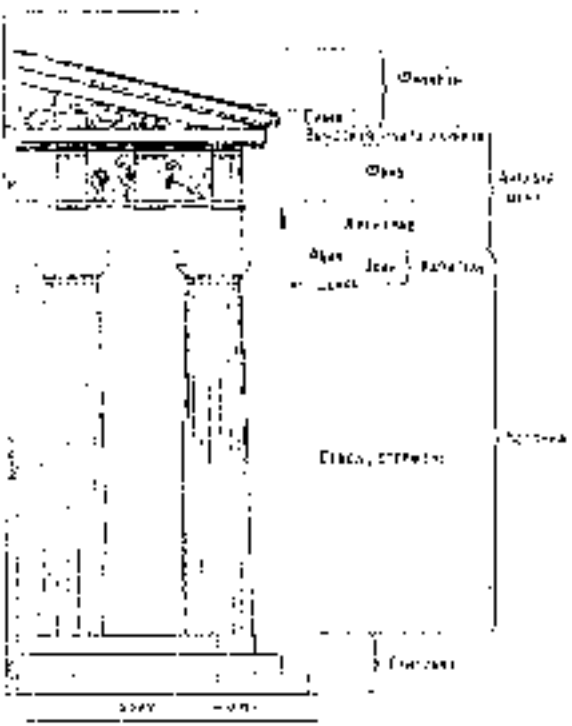
14. Парфенон. Угол фасада



15. Храм Посейдона в Пестуме. Угол фасада



16. Перфемоя. План



17. Перфемоя. Чертеж угла фасада

19. Парфенон. Часть фриза, изображающего панафинейское шествие

художником выразительности и красоты. Вообще, когда это нужно было греческому художнику, он спокойно менял одни пропорции на другие и, оставляя в стороне циркуль и линейку, пропиливал, попидиному, нужную деталь от руки. Недаром с таким трудом поддаются расшифровке пропорции и криволинейные формы, применявшиеся в греческой архитектуре. Недаром один и тот же тип здания, например храма, повторяется греками во множестве различных вариантов, которые, все совершенствуясь, приводят, в результате долгих опытов и исканий, к созданию таких законченных архитектурных шедевров, как Парфенон.

Стройная система Парфенона — не сухая математическая схема, а живое художественное произведение, и в отдельных его деталях есть ряд незаметных на первый взгляд отступлений (например, крайние колонны слегка наклонены внутрь; линия пола — подножия колонн — не прямая, а слегка выпуклая и т. д.); но эти отступления сделаны, по большей части, на основе тончайших наблюдений, ради устранения нежелательных оптических иллюзий, например, кажущегося наклона крайних колонн кнаружи, если они поставлены строго вертикально, как средние. Во всей истории мировой архитектуры вряд ли найдется другой пример такой глубины, тонкости и добросовестности в разрешении строителем поставленных перед ним художественных задач.

Наиболее хорошо сохранившаяся и, может быть, наиболее интересная в архитектурном отношении часть Парфенона — его наружные колон-

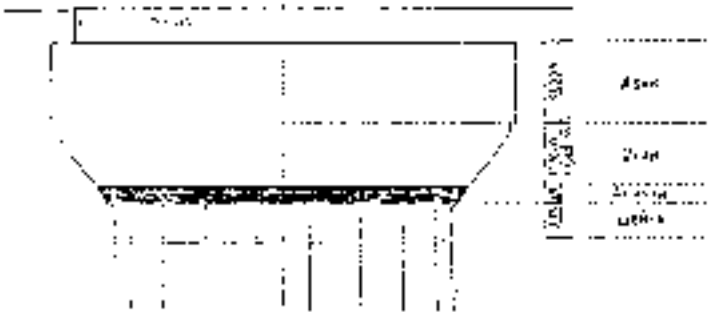
нады — представляет собой замечательный пример художественно разработанной стоечно-балочной конструкции. Сущность стоечно-балочной конструкции, в отличие от стены и свода, заключается в наличии отдельно стоящих вертикальных опор, пролеты между которыми перекрыты горизонтальными перекладинами, сделанными, например, из дерева или камня. Такие перекрывающие пролет перекладины называются архитравом или архитравными балками, а самая система перекрытия — перекрытием архитравным, в отличие от сводчатого. Перекрытие в своде не только давит на опоры сверху вниз, но и распирает их в стороны; в стоечно-балочной конструкции балки давят на опоры только сверху вниз, а напряжение действующих в ней главных сил сводится к тяжести горизонтальной нагрузки и к противодействию ей в вертикальной опоре. Художественная переработка стоечно-балочной конструкции состоит прежде всего в выявлении указанных двух сил, действующих в противоположных направлениях: сверху вниз и снизу вверх.

Опорами в Парфеноне являются колонны, и с них проще всего начать рассмотрение его архитектурной композиции.

Колонна Парфенона (рис. 14, 17) — отнюдь не простой столб. Прежде всего она расширена книзу и представляет собой в основном не цилиндр, а сильно вытянутый усеченный конус: отсюда — впечатление большой устойчивости, свойственное вообще коническим и пирамидальным телам. Но это и не просто конус: в середине ствола колонна имеет легкое утолщение (энтазис) — криволинейное отклонение от образующей конуса, — слишком упругие ткани слегка раздались под давлением лежащей на ней тяжести. Эти две на первый взгляд незначительные детали — утонение кверху и энтазис — могут придавать колонне самый различный характер, в зависимости от того, насколько сильно они выражены. Большее расширение книзу придает колонне еще большую устойчивость, но в то же время заставляет ее как бы оседать книзу под давлением внешней и собственной тяжести, лишает ее упругости и ослабляет или совсем уничтожает впечатление направленного вверх упора, противодействующего давлению нагрузки.

Такое же значение, как конусообразность, имеют пропорции колонны. Чем колонна толще, тем она устойчивее. Но утолщение ствола колонны, наряду с ее устойчивостью, изменяет ее характер и в другом отношении: очень тонкая колонна выглядит хрупкой; при известном утолщении она становится крепкой; дальше впечатление крепости сменяется впечатлением массивности и тяжести. Колонна Парфенона — это опора необычайной крепости и силы; колонна Пестумского храма еще более мощна, но и более тяжела. Первая противопоставляет давлению сверху свою прочность и жестко-упругую мощь, вторая — свою тяжеловесную массивность (рис. 15, 14, 19). Если колонны Парфенона производят впечатление стройности и силы, то колонны храма в Пестуме производят впечатление мощной тяжести. Конусообразность колонны Парфенона, помимо большей устойчивости, подчеркивает своим сужением кверху, что именно кверху, а не книзу направлена опорная сила колонны. Первоначально греческие колонны, например на Крите, представляли собой усеченный конус, обращенный книзу: они как бы втыкались в лежащую под ними плиту на полу. В колонне Парфенона передан момент подъема ввысь, нераздельно связанный с общим характером стройности целого.

19. Храм Посейдона в Пестуме. Интерьер



20 Парфенон. Чертеж капителей

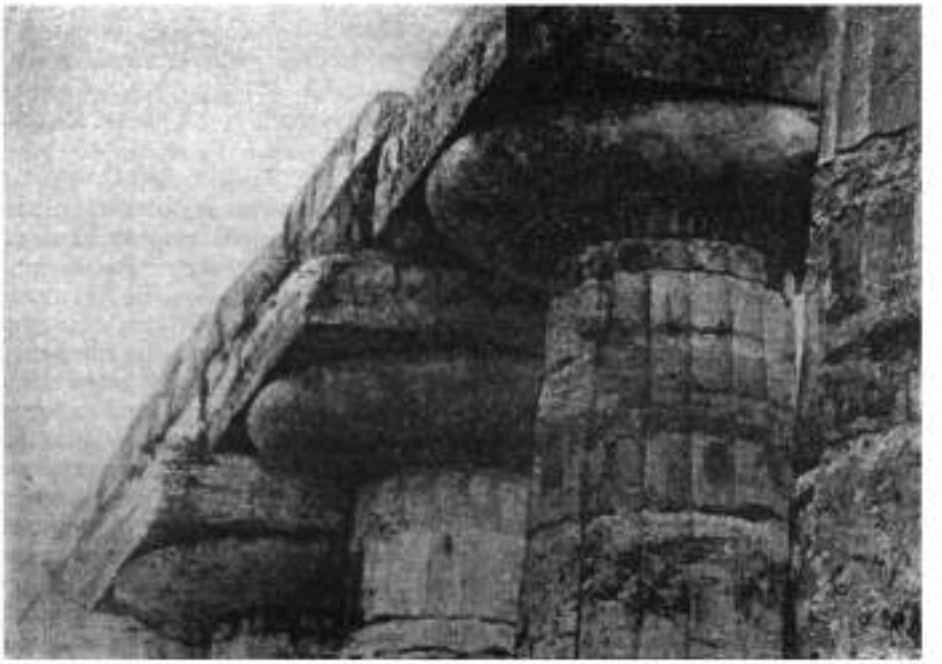
Эта динамическая устремленность колонны подчеркнута вертикальными желобками (каннелюрами), идущими вдоль ее ствола. Жесткие острые грани (ребра) этих желобков, в свою очередь, выявляют твердость, пластичность и крепость каменного материала колонны и гармонически согласуются с жесткой упругостью ее формы и с ее пропорциями, рассчитанными на впечатление крепости и силы.

С тем же безошибочным художественным расчетом разработан верх колонны — так называемая ее капитель (рис. 21). Без капители колонна «втыхалась» бы в лежащую на ней каменную плиту; благодаря капители производимое колонной давление распределяется на бо́льшую площадь, и создается естественный переход от опоры к лежащей на ней горизонтальной плите. Капитель Парфенона в своей наиболее характерной части, в эхине (рис. 20), также представляет собой усеченный конус, но обращенный основанием кверху. И так же как в стержне колонны, боковой профиль этого конуса — не прямая линия: благодаря плавному округлению в верхней его части он выглядит слегка выпуклым, что придает капители характер упругости; она как бы слегка сплющивается под действием давления сверху и противодействия снизу и этой легкой деформацией подчеркивает огромный вес давящей сверху нагрузки и мощь поддерживающей ее опоры. Капитель колонны, находясь в месте стыка главных противодействующих друг другу сил, является особо важной деталью колонной архитектуры и в своем оформлении как бы концентрирует и образно отражает весь характер и всю игру сил (их величину и характер их встречи) архитектурного целого (рис. 22).

Необычайно поучительно вдуматься в различие капителей Парфенона и Пестумского храма. В последней, в соответствии с общим характером целого, сильнее подчеркнут момент сжатия; сильно сплющенная форма и относительно более широкий диаметр ее эхина говорят о гораздо большей давящей на нее тяжести; сила же упругости в ней выражена слабее.

Эхин Парфенона отделен от стержня колонны пятью легкими кольцевыми ободками (аннулы, ремешки), шейкой и легким кольцевым врезом (гипотрахелием), от верха здания — квадратной каменной плитой (абакой) (рис. 20). Без этих кольцевых ободков и врезов терялась бы граница между стволом колонны и ее капителью, утрачивалась бы ясная выра-

21. Парфенон. Капитель



22. Древний храм в Пестуме. Италия. 1-я полов. VI в. до н. э. Капители

23. Парфенон. Верх угла фасада

лительность упругой формы эхина, и выпуклость последнего сливалась бы с вогнутостью под ним в лишенную требуемой выразительности полнообразную кривую. Назначение абака иное: он составляет переход от округлых и упругих форм колонны к прямолинейной геометричности расположенных над нею каменных перекладин. По своим размерам абак принадлежит колонне; по своей прямоугольной форме он начинает группу новых форм наверху. В архитектуре постоянно приходится встречаться с художественной необходимостью промежуточных подробностей и деталей, уничтожающих разрыв в месте стыка разнородных форм. У второстепенных мастеров сплошь и рядом наблюдается недостаток художественного чутья в этом отношении.

Верхняя горизонтальная часть здания, находящаяся над колоннадой, называется антаблементом, или антаблеманом; в Парфеноне она разработана с той же изумительной художественной силой и тонкостью, что и колонна (рис. 17, 23). Антаблемент Парфенона состоит из трех главных частей: архитрава, фриза и карниза. Архитрав — горизонтальные каменные перекладины, лежащие на колоннах, то, на чем держится вся конструкция верха здания. Карниз имеет практическое назначение —

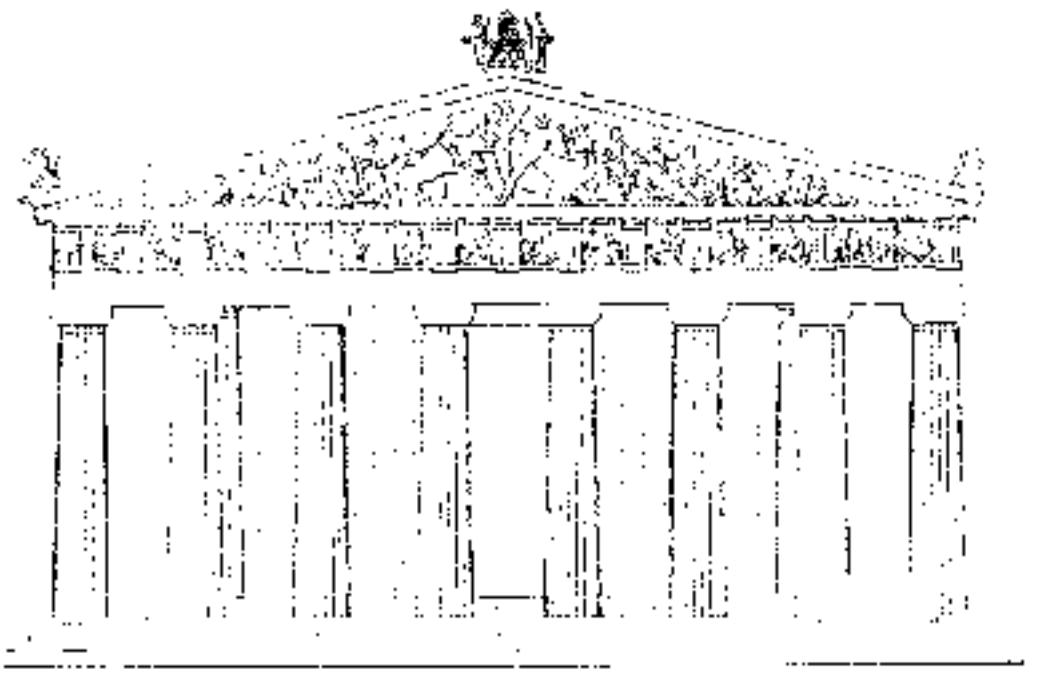
не давать дождевой воде стекать по стенам и колоннам. Для выполнения сего назначения карниз должен всегда значительно выдаваться наружу. Фриз Парфенона многие исследователи объясняют как подобие ряда концов (торцов) поперечных балок, лежавших на архитраве в дошедших до нас более древних деревянных греческих храмах; так или иначе, в Парфеноне фриз является частью, не имеющей практического значения, но он более чем оправдан требованиями художественной композиции.

Архитрав Парфенона состоит из массивных неравнозначенных каменных плит, перекинутых с одной колонны на другую. На нем нет никакого орнамента. Ничто в нем не перебивает впечатления тяжести, с одной стороны, и массивной прочности — с другой. В соответствии с массивностью и высотой архитрава и всего антаблемента в целом находится общая опорная сила колоннады — расстановка и мощность отдельных колонн в ней даны с таким расчетом, что их опорная сила как раз соответствует лежащей на них нагрузке, и чем легко убедиться, меняя пропорции антаблемента и колонн. В современных городах, изобилующих колонной архитектурой, постоянно приходится встречать примеры нарушения этого соответствия: то колонна слишком толста для слабого антаблемента, то антаблемент чересчур массивен и как бы грозит раздавить слишком хрупкие для него колонны.

Фриз Парфенона состоит из так называемых триглифов и метоп. Триглифы — камни с вертикально врезанными бороздами, расположенные над колоннами и над серединами междуколонных пролетов — интерколумниев (рис. 17). Метопы — каменные плиты, заполняющие промежутки между триглифами. Метопы Парфенона — это заполнение квадратных пролетов в конструктивном каркасе здания, сами же они не имеют конструктивного значения. Поэтому без ущерба для видимой конструкции их можно было заполнить художественными изображениями, что и сделали создатели Парфенона, разместив в них 92 скульптурных изображения сцен борьбы (богов с гигантами, людей с кентаврами и т. п.). Изображенные с потрясающим реализмом, эти сцены борьбы вплетают трагическую ноту в общий спокойный образ Парфенона и лишний раз говорят о победе человека и его разума над стихией и над животным началом. Удивительным представляется, с каким необычайным мастерством художникам удалось избежать однообразия в повторениях аналогичного сюжета.

Триглифы играют чрезвычайно важную и разностороннюю роль в общей композиции Парфенона, в чем легко убедиться, закрыв их на рисунке узкой полоской бумаги и поставив на ней по концам антаблемента две вертикальные черты.

Общая композиция Парфенона построена на художественном противопоставлении устремленных ввысь вертикалей и спокойных горизонталей, прерывающих высотную динамику (устремление, движение) вертикальных частей (рис. 24). Существуют здания, композиция которых построена только на незадержанном устремлении вверх вертикалей или, наоборот, только на спокойных горизонталях. Существуют такие, в которых ни их горизонтали, ни их вертикали ничего не говорят нашему художественному восприятию, потому что ни те, ни другие не разработаны в них художественно. И, наконец, существуют такие художественно-



21. Парфенон. Чертеж фасада

архитектурные произведения, которые доводят до художественной выразительности и вертикали, и горизонтали, причем в одних из этих сооружений господствуют, доминируют вертикали, в других — горизонтали, в иных же те и другие находятся в гармоническом равновесии; к числу этих последних принадлежит и Парфенон, в котором устремление кверху (и упор) вертикалей и «спокойное лежание» и тяжелое распластание горизонталей являются двумя равноправными лейтмотивами, попеременно сменяющими друг друга, усложняющимися и, наконец, сплетающимися наверху в единый гармонический аккорд. Триглифы — существенное звено в цепи повторений вертикального лейтмотива Парфенона. Эта цепь начинается внизу мощными вертикалями колонн, продолжается в триглифах фриза, развивается дальше в центральной скульптурной группе фронтона (завершающего здание треугольника, обрамленного карнизами антаблемента и кровли) и находит себе завершение в наклонных скатах здания и трех акротериях — скульптурных украшениях над верхними углами фасада. Без триглифов цепь вертикальных элементов (мотивов) разорвалась бы в середине и вся композиция утеряла бы значительную часть своей устремленности кверху.

Роль триглифов не менее важна и в другом отношении. Дело в том, что во всяком художественном произведении огромную роль играет ритм, т. е. закономерное чередование однородных элементов. В архитектурном произведении, сколько-нибудь сложном, ритмических рядов бывает обычно один, а несколько, причем эти ритмические ряды с их различными

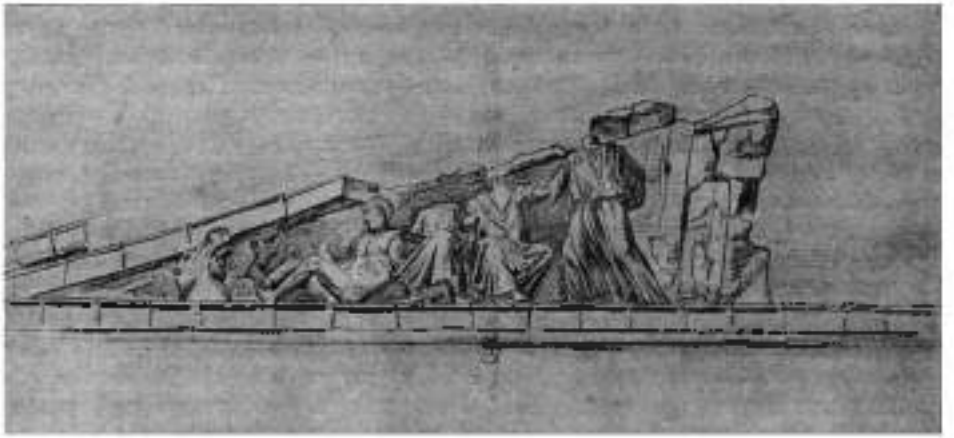
ритмами и элементами бывают определенным образом связаны друг с другом: усиливают друг друга по контрасту, дополняют друг друга, образуют новую, более сложную комбинацию, — одним словом, делают друг друга более выразительными или красивыми. Главный ритмический ряд в Парфеноне образуют колонны с интерколумниями. Триглифы фриза образуют вверху как бы отголосок ритмического ряда колонн, однако с той разницей, что они расположены вдвое чаще, теснее. То обстоятельство, что одинаковые триглифы располагаются над колоннами и над интерколумниями, связывает колонны и интерколумнии как бы единой лентой. Если бы триглифы располагались только над колоннами (и отсутствовали бы над интерколумниями), то нарушалась бы неразрывная связность цепи триглифов и метоп, т. е. горизонтали фриза, а вместе с ним и всего антаблемента, и колоннада, как целое, утеряла бы важную долю своей спаянности, цельности и силы: колоннада начала бы распадаться на отдельные колонны. Ритм триглифов, учащающий ритмическое распределение колонн, в свою очередь учащается вдвое в расположенных под карнизом мутулах — как бы концах выпущенных досок кровли, утыканных «гвоздями» («каплями»), в результате чего между всеми расположенными внизу ритмическими элементами (колоннами и триглифами) создается еще более тесная связь (рис. 23).

Вертикальные прорезы в триглифах и некоторое выступание триглифов вперед подчеркивают их значение в конструкции фриза, давая понять, что эти части более массивны, чем метопы, и притом обнаруживают упор в вертикальном направлении. В этом отношении они повторяют и усиливают художественный эффект вертикального упора, выраженного в колоннах с бегущими вверх каннелюрами.

Мелкая, но интересная и тонкая деталь: под триглифами на архитраве как бы прибиты внизу «гвоздями» небольшие дощечки. Эти дощечки намекают на конструктивное скрепление отдельных частей между собой и создают в архитраве завершающий отголосок триглифов, которые без этого своего продолжения срезались бы расположенной над архитравом узкой горизонтальной полоской (полочкой): фриз и архитрав потеряли бы, таким образом, свою художественную связь. Художественное сцепление соседних частей между собой — широко применяемый в архитектуре композиционный принцип, нарушение которого в тех случаях, где чувствуется необходимость его применения (где это диктуется общей композицией целого), воспринимается зрителем как художественная ошибка.

Если по мере приближения к карнизу в Парфеноне нарастала связь между элементами фасада по вертикали, то в скульптуре фронтона эта связь нарастает по горизонтали — по направлению от углов к центру (рис. 25). Композиция всего фасада стягивается, таким образом, к центральной и идеологически наиболее важной группе фронтона. В соответствии с формой его треугольника, по мере движения от острых углов к центру, нарастает вертикализм фигур: в углах — фигуры лежачие, дальше — сидячие; в центре фигуры даны во весь рост. Мотив действенного бодрствования как бы одерживает верх над мотивом лежания и покоя.

Скульптурные группы на фронтонах Парфенона принадлежат к числу замечательнейших художественных произведений всех времен и народов



25. Парфенон. Скульптура фронтона

Эти группы изображают: на восточном фасаде — миф о рождении Афины из головы Зевса, на западном — спор между Афиной и Посейдоном за обладание Аттикой. Особенно замечателен восточный фронтон, представляющий собой как бы небо Олимпа, видимое сквозь раму фронтонного треугольника. В углах эта рама сплошь срезает верх колесниц всходящего на небо бога солнца и опускающейся вниз богини ночи, так что видны только головы лошадей и верхние части фигур возниц; ближе к центру располагаются различные олимпийские боги; середину несомненно занимали статуи Зевса и Афины, ныне утраченные. В образе олимпийских богов восточного фасада Парфенона (рис. 26) художник дал воплощенный идеал человеческой красоты, величия и благородства в соединении с теплотой жизни и чувства, идеальный покой в соединении с выразительной и полной внутреннего смысла динамикой. Характер и пластика этой скульптуры имеют глубокое внутреннее сродство с образом и пластикой архитектуры самого здания. Скульптура как бы содействует раскрытию художественного образа архитектурных форм, стройных, сильных, прекрасных и величественных. Она сплетается с ними в единое неразрывное композиционное целое, завершая в иных, живых и более сложных формах и в композиции связующей их группы строгие и простые ритмы более холодной и геометричной, несмотря на всю свою пластику, архитектуры.

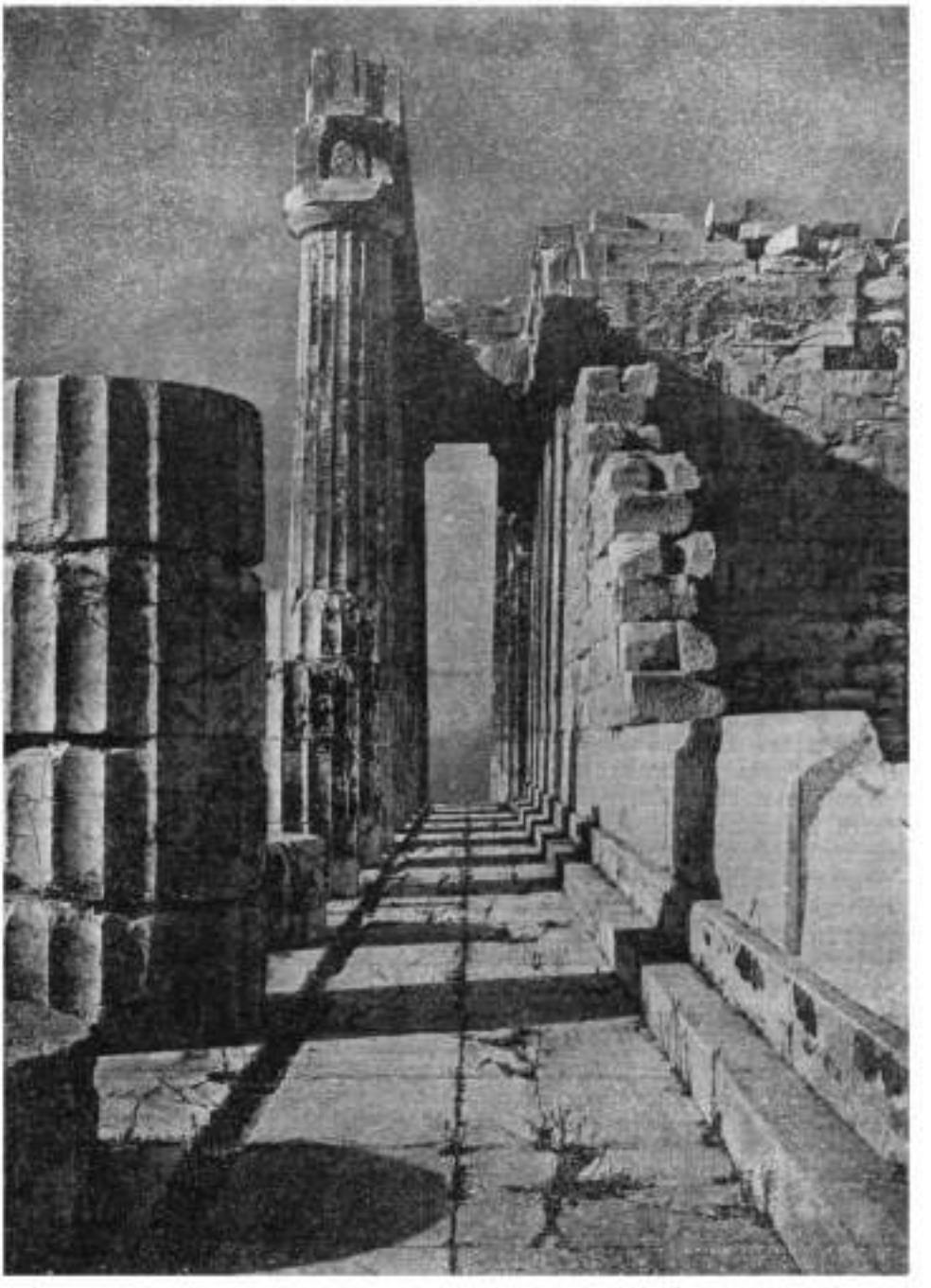
Общему впечатлению бодрости и подъема способствует в Парфеноне постановка всего сооружения на высоком каменном подножии (стилобате), поднимающемся с земли тремя полуметровыми ступенями (рис. 12, 17, 14). В боковых фасадах Парфенона, наряду с подъемом, внушительное впечатление производит значительно большее протяжение колоннад в длину. Второстепенное значение боковых фасадов подчеркивается одинаковостью их на всем протяжении и нечетностью числа колонн (семнадцать), т. е. отсутствием входного пролета в середине колоннады. На глав-

26. Парфенон. Скульптурная группа с фронтона

ных фасадах греческих храмов числа колонн большей частью бывает четным.

Впечатлению праздничности наружных фасадов Парфенона должна была немало способствовать его многоцветность (полихромия); верх здания был окрашен в яркие и свежие цвета. Следы окраски видны еще кое-где и настоящее время. Белизна строительного материала — мрамора — сохранялась на главных конструктивных частях здания: на колоннах и на архитраве. Выше были красные, синие и желтые тона, еще больше оживленные сверканием окраплениого то тут, то там золота. Триглифы были синими; в метопах играло соединение синих одежд и металлических частей с красным фоном; по горизонтальным полосам карниза тянулись ленты цветного орнамента; фон фронтона был углублен красным цветом и т. д. Эта раскраска, повидимому, отнюдь не была грубой и создавалась, по всей вероятности, не наложением обычного, закрывающего всё малярного слоя, а пропиткой мрамора прозрачной краской, не уничтожавшей благородных свойств этого материала. Вся эта игра красок дополнялась прозрачными цветными рефлексами — нежными отражениями цветного света в тенях, особенно глубоких и сильных под южным солнцем. Расцветка Парфенона была гармонически связана с его архитектурой: она ясно отграничивала соседние архитектурные части и детали друг от друга и в то же время связывала их в единые красочные ритмы, повышавшие звучание ритмов архитектурных, которым она подчинялась в распределении основных красочных масс.

Внутри Парфенон производит суровое и величественное впечатление, не меньшее, чем снаружи, хотя о главных его интерьерах приходится судить лишь по более или менее спорным реконструкциям, и многое в его внутреннем устройстве остается неразгаданным до конца. План Парфенона довольно несложен: внутри кольца наружных колоннад сплошная, без окон, каменная стена образует большое прямоугольное замкну-



27. Парфенон. Наружная боковая галлерея

28. Парфенон. Вид издали

тое пространство (целла — келья), разделенное поперечной стеной на два обособленных зала (рис. 16). Внутри каждого зала существовала своя колоннада. Входом в зал служила высокая дверь, расположенная против среднего пролета соответствующего главного фасада. За наружной колоннадой главных фасадов расположен внутри второй ряд колонн, образующий перед дверью целлы как бы широкий поперечный вестибюль, поднятый на две ступени над уровнем стилобата.

Своеобразную черту плана Парфенона составляет отсутствие больших неразделенных помещений, как будто естественных для храма, рассчитанного на общее впечатление торжественности и величия. Обстановка греческого культа не требовала, однако, особенно больших храмовых помещений, так как масса присутствующих во время культовых действий располагалась вне храма, в храм же допускались лишь немногие лица, имевшие более или менее близкое отношение к самому культовому действию. Тем менее строители греческого храма, в частности Иктина, могли смущать необходимость расчленить сплошное пространство зал внутренними колоннадами, которые должны были играть роль промежуточных опор, несущих балки верхнего перекрытия.

В узких наружных галереях Парфенона с особой силой чувствуются высота их пространства и каменная мощь колонн, поднимающихся высоко над головой (рис. 27). Они доходят до необычайного художественного обаяния и выразительности воздушные пейзажи окрестных далей, гор и неба, открывающиеся в пролетах по их концам. Как известно, для того чтобы выразительно дать в пейзаже даль, надо изобразить и передний план. Такую же роль играют в действительности всякого рода «рамы»: стволы деревьев на переднем плане, рама окна,

[1] Окруженный со всех сторон колоннадами, храм называется перистером.

арка и т. д. Если эта, составляющая передний план рама сама является углубленной, например несколько арок расположено подряд, зрительное впечатление от простора и дали по контрасту приобретает особую свежесть и убедительность (вплоть до своеобразной иллюзии, которую стремятся создать так называемые панорамы). Ряды колонн вдоль галлерей Парфенона играют для восприятия природы аналогичную роль: тяжелая мощь их каменной рамы подчеркивает воздушность окружающих пейзажей; перспективный уход галлерей вглубь служит идеальным передним планом для грандиозных просторов между Акрополем и окрестными горами. Сравнительно небольшой греческий храм стремится присоединить к себе окружающую природу, стремится сделать и её носителем пылавших его к жизни художественно-религиозных настроений, стремится сделать ее преддверием храма — «священным окружением» («ейпророн»), играющим большую роль в архитектуре самых различных культов.

Парфенон стремится сделать всю окружающую природу храмом, в котором он сам является лишь центральным алтарем. Существует еще и иная связь Парфенона со всем его природным и архитектурным окружением; при взгляде на Парфенон издали он господствует над городом и окрестностями в качестве главного архитектурного сооружения на скале Акрополя, которая в свою очередь подчиняет себе весь афинский природно-городской ансамбль (рис. 11, 28).

Так, издали и вблизи, внутри и снаружи, с самых различных точек зрения раскрывается неисчерпаемое богатство этого замечательного создания греческого искусства, такого простого на первый взгляд, такого исключительно тонкого и глубокого при внимательном его анализе.

Несмотря на все свое внутреннее различие, Парфенон и храм Посейдона в Пестуме принадлежат к одному и тому же архитектурному типу. Этот тип греческого храма не исчерпывается двумя приведенными примерами,— к нему относится еще целый ряд известных нам архитектурных памятников. Типовая композиция этих храмов не представляет собой, как указано выше, случайного набора архитектурных частей и деталей, а является стройной архитектурно-художественной системой, выработанной несколькими поколениями зодчих. Стройную архитектурно-художественную систему представляет собой, в частности, и описанная выше колонна храма с ее подножием и антаблементом.

Архитектурно-художественная система, обнимающая колонну, ее подножие и перекрытие, носит специальное название архитектурного ордера. Слово «ордер» (французское ordre, от латинского ordo — порядок, строй) или «орден» (итальянское ordine — слово того же происхождения и смысла) и подчеркивает ту мысль, что сочетание частей колонны друг с другом и с частями подножия и антаблемента есть стройное целое расположенных в определенном порядке и внутренне связанных между собой форм, пропорций и орнаментальных мотивов.

Греческие зодчие создали три основных ордера: дорический (рис. 17), ионический (рис. 29) и коринфский (рис. 45). Совершеннейшим образцом дорического ордера являются наружные колоннады Парфенона. Но, создав три указанных типа ордеров, греки отнюдь не придерживались раз навсегда принятого шаблона, а в каждом новом архитектурном сооружении давали новый вариант ордера — в соответствии с общим художественным обликом архитектурного целого. Дорический ордер Парфенона значительно отличается по своим пропорциям от дорического же ордера храма Посейдона в Пестуме; ионический ордер описываемого ниже Эрехтейона — иной, чем ионический ордер расположенного тут же на Акрополе маленького храма Бескрылой Победы (рис. 11). Древние римляне заимствовали у греков архитектурные ордера, дали свои варианты их и добавили два новых типа — тосканский и сложный композитный (рис. 42; ср. 111).

Эрехтейон — такая же вершина греческой архитектуры в формах ионического ордера, как Парфенон в формах ордера дорического (рис. 30, 31). Если Парфенон, несмотря на всю красоту, поражает прежде всего своей мужественной мощью, своей монолитностью, простотой и известной суровостью своих геометрических форм, то Эрехтейон, несмотря на всю свою благородную сдержанность и строгую серьезность, очаровывает прежде всего своей изысканной, напоминающей о женственности красотой, обилием и разнообразием своих форм, видов и построений, изумительным совершенством декоративных деталей и их близостью к скульптуре живых органических форм, смягчающей суровость каменной геометрии архитектуры.

29. Эрехтейон в Афинах. Конец V в. до н. э. Северный портик

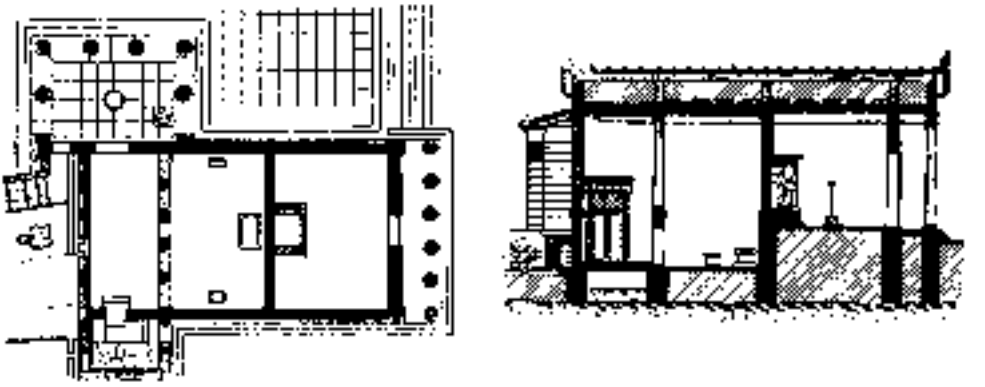
30. Эрехтейон

31. Эрехтейон. Вид с западной стороны

История не сохранила нам имени создателя этого замечательного памятника. Возможно, что его творцом был гениальный Мнесикл, построивший несколько ранее монументальный вход на Акрополь — Пропилеи. Нам известно лишь, что Эрехтейон достраивался Филоклом, который был, однако, по всей вероятности, лишь техническим исполнителем чужого проекта. Время постройки Эрехтейона тоже в точности не известно. Вернее всего, что он приходится на последнюю четверть классического V в.

Эрехтейон расположен в непосредственной близости от Парфенона, на противоположном краю скалы Акрополя (рис. 11). Он значительно меньше Парфенона, однако своеобразие плана и всего внешнего облика Эрехтейона устраняет всякий стимул для умаления его при сопоставлении с более крупным и более значительным Парфеноном. В этом своеобразии Эрехтейона нет ничего нарочитого и искусственного, и чем больше вдумываешься в его композицию, тем больше убеждаешься в ее логичной последовательности, словно она и не могла быть иной при данном назначении здания и при данных особенностях строительной площадки.

Место для постройки Эрехтейона было указано расположением здесь по крайней мере трех особенно священных для афинян объектов: во-первых, маслины, посаженной, по преданию, Афиной-Палладой; во-вторых, следа на скале от удара трезубцем бога морей Посейдона (молнии?) и, в-третьих, могилы легендарного родоначальника афинян — царя Кекропса. Эти святыни предстояло включить в ансамбль двойного храма, посвященного частью Афине, частью Посейдону. Скала же в этом месте образует крутой уступ, идущий сперва с запада на восток, а затем поворачивающий к северу. На этих двух уровнях строитель Эрехтейона воздвиг удлиненную целлу и разделил ее глухой перегородкой на два храма: восточный, посвященный Афине, и западный, посвященный Посейдону (рис. 32). Перед восточным храмом он, согласно прочно укоренившейся художественной традиции, поставил колонный портик-галлерею с фронтоном. Но как устроить столь же торжественный вход в западную половину Эрехтейона? Самое простое и естественное, казалось, было пристроить колонный портик и к западному фасаду храма. Но это естественное решение было бы явно неудачным в художественном отношении. Опустить западный портик до земли означало прижать его южный конец к уступу скалы и чрезмерно удлинить колонны (рис. 33). Но такое удлинение колонн требовало изменения всех пропорций фасада, в частности антаблемента, который единой общей полосой обходит весь основной блок храма и связывает его в единое неразрывное целое. Вследствие высоты своих колонн, западный фасад должен был бы оказаться главным фасадом храма; этот главный фасад не был бы никуда виден целиком и «опускался» бы под уступ, а весь длинный блок храма (без северного портика и без южного портика со статуями) мало отличался бы от Парфенона в притом в невыгодном для Эрехтейона смысле. Кроме того, это решение задело бы неприкосновенную гробницу Кекропса, расположенную в юго-западном углу здания. Следовательно, вход в западную половину Эрехтейона, занятую храмом Посейдона, надо было устраивать сбоку, т. е. с юга или с севера. Устраивать этот вход с юга значило опускаться вниз при входе в храм. А это противоречило всему характеру греческого

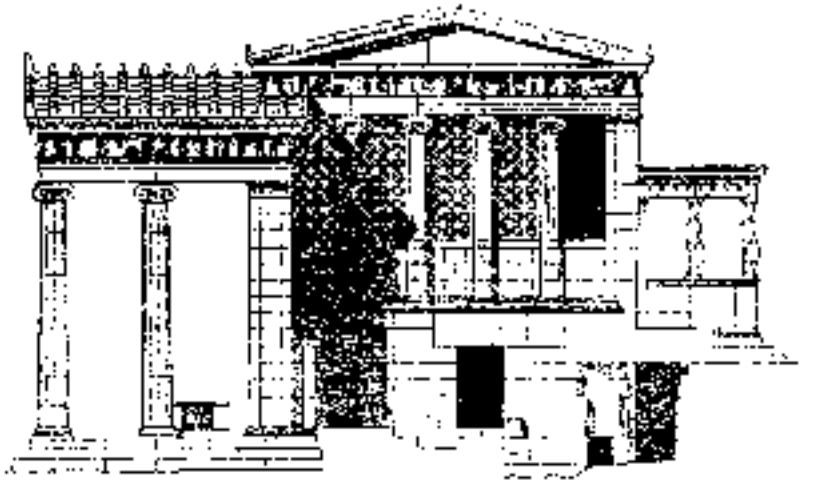


32. Эрехтейон. План и разрез

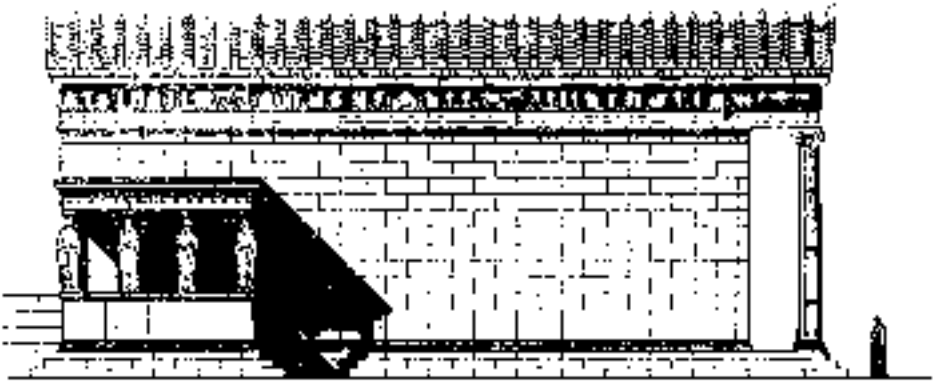
религиозного культа, требовавшего в своих храмах воплощения идеи восхождения и подъема (ср. Парфенон).

Единственно правильное решение заключалось, следовательно, в устройстве входа к входного колонного портика с северной стороны. Но как раз на этом месте был «след Посейдонова трезубца» и, стало быть, здесь должен был находиться соответствующий жертвенник. Устройство жертвенника в свою очередь вызывало необходимость расширения портика, и строитель Эрехтейона отодвинул его от стены на два колонных пролета, а не на один, как он сделал это на восточном фасаде (рис. 29, 30, 32).

Пристройка северного портика лишала западный фасад равновесия и симметрии (рис. 33*б*). И вот в качестве гармонического противовеса ему появляется с юга портик кор (дев-кариатид — женских статуй, служащих опорами), который по аналогии с северным портиком также отодвигается от стены на два колонных пролета (рис. 34). Этот портик кор вносил в композицию Эрехтейона еще два важных положительных момента: во-первых, он уничтожал чрезмерную длину южной стены, во-вторых, без него весь храм повернулся бы к главному доступу на Пропилеи (монументальных входных ворот Акрополя) своим глухим «задним» углом. Но пристраивать к глухой стене совершенно ненужный портик противоречило всему духу греческой архитектуры; надо было оправдать его, т. е. сделать и его проходным. Однако, как сказано, этот проход ни в коем случае не должен был соперничать с главным входом, не должен был быть входом вообще. Строитель Эрехтейона тонко и логично разрешает задачу. В портик кор он вводит изнутри маленькое, совершенно не декорированное отверстие — нечто вроде служебного входа. Но такой второстепенный вход на самом переднем *углу* здания нельзя было выставлять напоказ. Следовательно, портик надо было сделать внизу глухим, а сквозные лишь в верхней его части. Обычный сквозной портик с колоннами здесь не годился. Лучшим решением было устройство жилого балкона с человеческими фигурами вместо колонн. Отсюда — портик кор с его неожиданной на первый взгляд композицией. Чтобы не подчеркивать значения второстепенного входа, лестница на портик кор сделана совсем незначительной и расположена в наименее заметном месте, в северо-восточном углу портика.



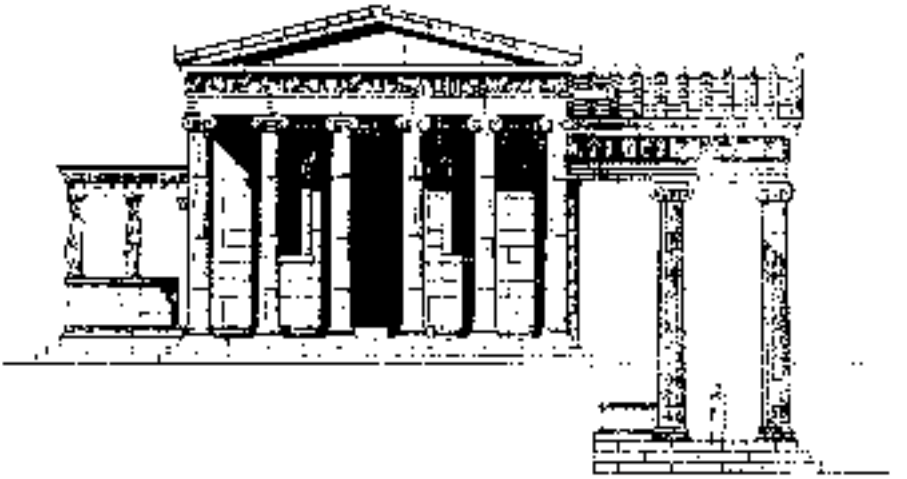
а

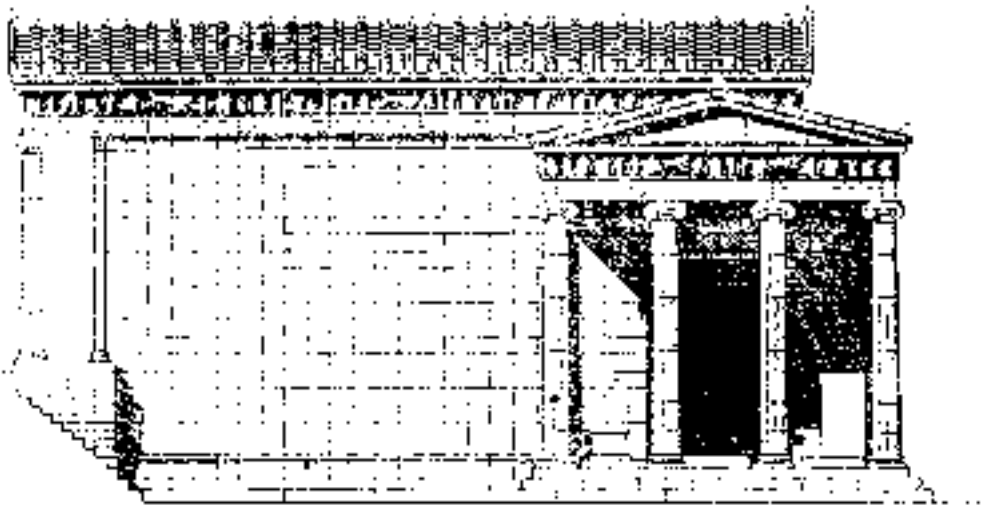


б

33. Эрехтейон. Чертежи фасадов

При наличии северного портика и портика кор ясно, как надо было решать центральную часть западного фасада (рис. 33а, 31). Центральная часть этого фасада — «лицо» храма Посейдона, обращенное к главному входу на Акрополь — к Пропилеям. Очевидно, здесь должен быть колонный портик, а не глухая стена. Но его колонны не должны опускаться до земли: они должны соответствовать колоннам восточного фасада и в то же время служить гармоническим переходным звеном между большими колоннами северного портика и сравнительно маленькими фигурами кор. Естественно было поднять колонны примерно до

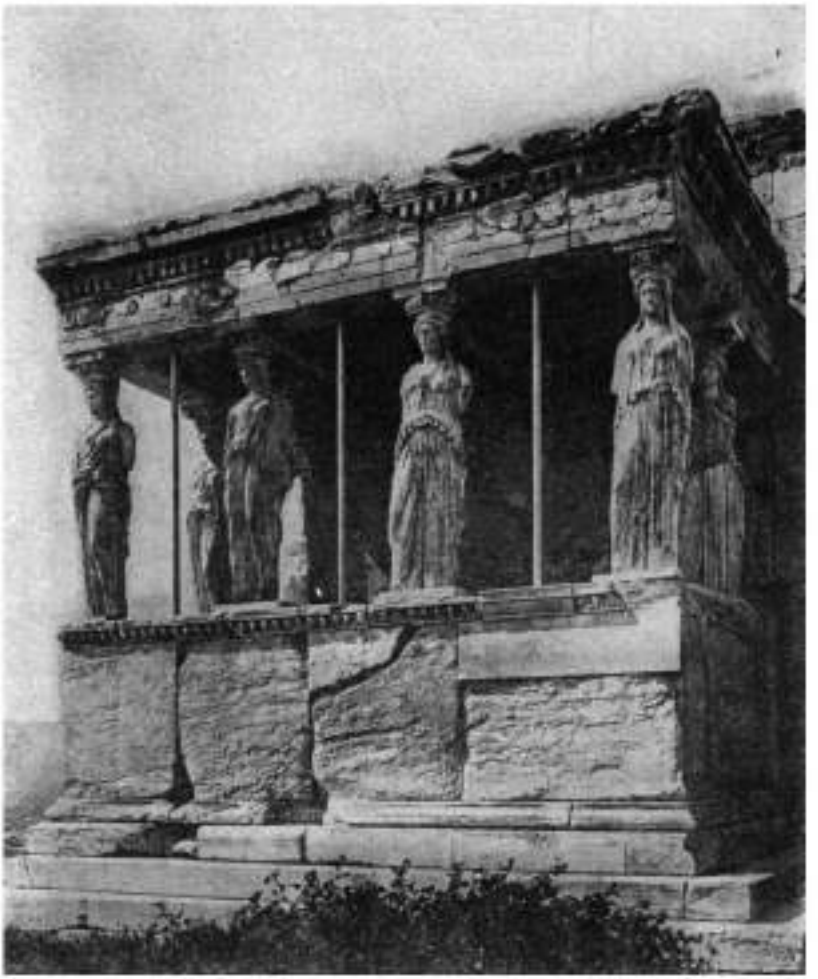




33в. Эрехтейон. Чертежи фасадов

уровня восточного портика, а вместо оставить простую, гладкую стену. Такой портик не мог быть входом, но он оправдывался в качестве оформления группы оконных отверстий, освещающих всю западную половину храма, в которой внутренние перегородки, повидимому ради этой цели, не доходили доверху.

Так, исходя из назначения здания и особенностей строительной площадки, но все время с таким учетом общих архитектурно-художественных принципов и требований стиля, развертывается композиция этого памятника, столь неожиданная и загадочная на первый взгляд и столь



34. Эрехтейон. Портик кор

логическая и последовательная при ближайшем ее рассмотрении. Композиция эта является единственной в своем роде во всей греческой архитектуре.

Какие же архитектурно-художественные принципы выявляются прежде всего в анализе композиции Эрехтейона?

Первый принцип — требование, чтобы каждая архитектурная часть была практически мотивирована и нужна. В здании, построенном согласно этому принципу, все будет необходимо и оправдано, в нем не будет лишних частей, которые являются чистой декорацией, но выглядят как практически нужная пристройка и обманывают наши ожидания при ближайшем их рассмотрении (портик без дверей и без окон). Второй

принцип требует, чтобы архитектор, вводя ту или иную часть, всегда имел в виду целое — его единство, гармонию и смысл. И, наконец, третий принцип учит внимательному отношению к условиям практического задания и места (неровность площадки), учит пользоваться трудностями как поводом и исходным пунктом для внесения новых, обогащающих сторон и частей в создаваемую архитектурную композицию. Благодаря соблюдению этого последнего принципа композиция Эрехтейона отличается исключительным богатством. Все четыре его фасада имеют свой смысл, у каждого свое оригинальное художественное лицо (рис. 33, а, б, в, г), каждый из них в силу контраста освежает художественное восприятие другого. Живописная, но уравновешенная асимметрия западного фасада заставляет по-новому почувствовать прелесть строгой симметрии восточного, и наоборот. Сплошные стены северного и южного фасадов подчеркивают воздушность портиков и легкость забранной колоннами западной стены. В свою очередь, северная и южная стены выигрывают от контраста с портиками и другими фасадами и заставляют зрителя любоваться прекрасной мраморной кладкой. Можно было бы продолжать дальше и дальше этот перечень художественных контрастов, связывающих один фасад Эрехтейона с другим, как можно без конца открывать все новые и новые черты в художественной композиции каждого отдельного фасада.

В ряду замечательных составных частей художественной композиции Эрехтейона особое место занимает его знаменитый ионический ордер (рис. 35, 36; ср. 37). Основной художественный смысл ионического ордера, так же как и дорического, заключается в выявлении противоположных сил тяжести и опоры. Но и то и тем, как и дорике, несмотря на всю ее гармонию, взаимодействие этих сил носит характер мощного напряжения, в ионическом ордере каждая деталь стремится разрешить встречу противоположных сил как плавный гармонический переход. Ионический ордер Эрехтейона отнюдь не лишен крепости и величия, но это нечто иное, чем огромная мощь Пестумского храма или Парфенона. Самая нагрузка, лежащая на колоннах Эрехтейона, значительно меньше. В храме Посейдона в Пестуме высота антаблемента составляет 43% от высоты колонн, в Парфеноне — 31%, в Эрехтейоне же — всего 22%. Соответственно этому и колонна Эрехтейона значительно тоньше, она менее конусообразна, а энтазис частью почти неизвестен, частью вовсе отсутствует. Одним словом, эти колонны значительно легче и стройнее дорических опор. Благодаря своей тонкости внизу колонна Эрехтейона нуждается в базе (в подножии), которая, расширяясь, передавала бы давление на более широкую площадь. Для плавности перехода (по закону инфлексии)[1] самый стержень колонны получает внизу небольшое расширение.

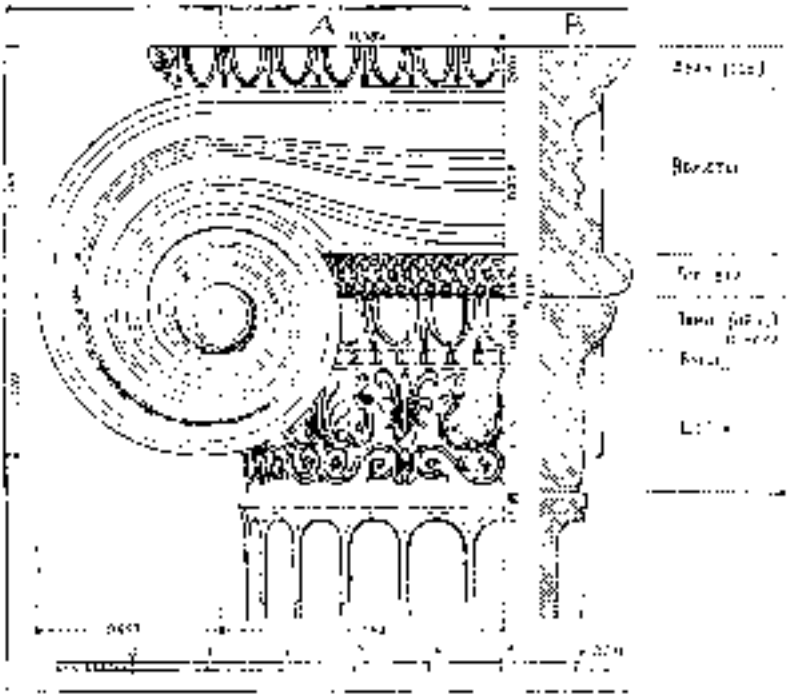
[1] Закон инфлексии, выдвинутый одним из исследователей теории архитектурной композиции, есть выведенное им в художественный принцип наблюдение, отмечающее тот факт, что для связи различных форм между собой части требуется некоторое, хотя бы минимальное приспособление их друг к другу в месте стыка. Так, для связи дорической колонны с антаблементом (чтобы колонна не прошла сквозь архитрав) требуется расширение ее к капителью; для смыкания дорического фриза с архитравом (чтобы антаблемент не «распадался» на части) нужны в архитраве отголоски триглифов в виде дощечек с каплями, для перехода от стены к земле нужен цоколь, т. е. какой-нибудь выдающийся горизонтальный полосой стены; для перехода от стены к крыше желательны карнизные ленты и т. д.

Острый край этого расширения создавал бы, однако, впечатление хрупкости и незавершенности нижнего окончания ствола колонны. Поэтому ствол колонны заканчивается внизу круглой подушкой — валом, или тором, который своим профилем напоминает пятку человеческой ступни, плотно прижатой к полу (рис. 38). Благодаря наличию вала ствол колонны приобретает устойчивость ноги крепко поставленной статуи и обособляется от низа в качестве самостоятельной части ордерного целого.

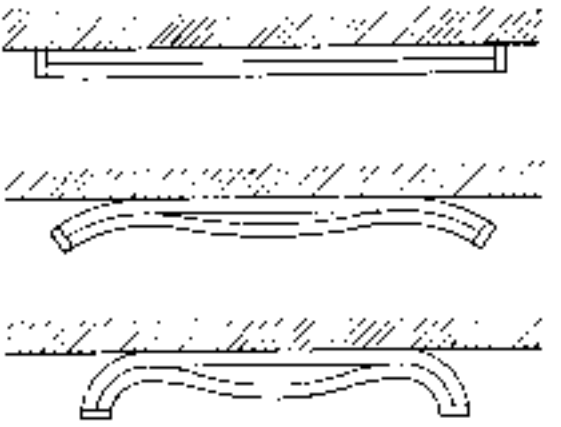
35. Эрехтейон. Ордер северного портика

Эта подчеркнутость самостоятельности отдельных частей — важнейшая художественная сторона ордера. Если бы части ордера были соединены друг с другом непрерывными переходами, если бы они не обладали известной степенью самостоятельности, ордер не имел бы той расчлененности, благодаря которой части его вступают друг с другом в отношения художественного контраста и статического взаимодействия, составляющие самую основу выраженного в нем художественного образа. Так, если бы не было узких, гладких и орнаментированных бусами полосок, отделяющих в ордере Эрехтейона одну часть от другой, эти части сливались бы друг с другом и не подчеркивался бы контраст, например, между прямолинейно-вертикальными и округлыми частями ордера, а без контраста не чувствовалась бы специфическая красота тех и других форм. Если бы ствол колонны не был обособлен от базы, он не «давил» бы на базу видимым образом, база не «сжималась» бы, как упругая подушка, под этим давлением, — иными словами, этот важный статический момент не получил бы своего художественного выражения.

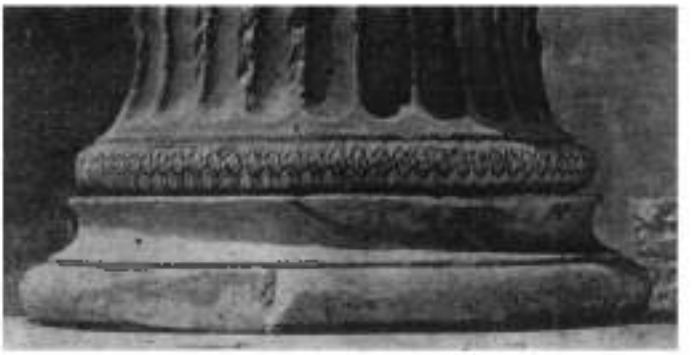
Основание стержня колонны Эрехтейона лежит на слегка расширен-



36. Эрехтейон. Чертеж капителей. Вид спереди и разрез



37. Выпучивание середины нижнего пласта при сопрягании скрещенных друг с другом концов двух эластичных пластов



36. Эрехтейон. База колонны северного портика

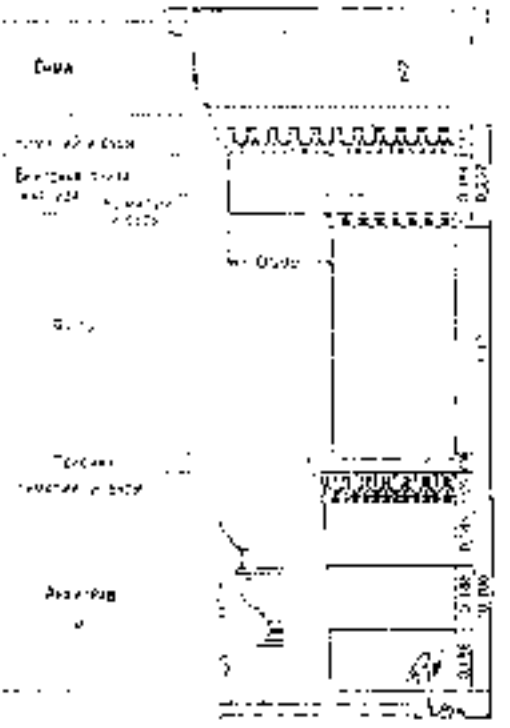
ной круглой площадке собственно базы, которая повторяет в укрупненном и слегка измененном виде мотив низа колонны — полое плавное расширение книзу (в виде скоции, см. рис. 35, 38), заканчивающееся второй, более широкой подушкой (тором). Чтобы подчеркнуть, что верхняя подушка есть окончание стержня, а не начало базы, создатель ордера Эрехтейона с поразительным художественным чутьем украшает верхнюю круглую подушку плетеньем или горизонтальными бороздками, придает небольшой выступ верхней площадке базы и оставляет между этой площадкой и верхним валом глубокую щель. Этот тонкий смысл и рациональность сочленения архитектурных деталей нередко ускользали от внимания подражателей, и верхний вал пошел у них в общий состав ионической базы, потеряв свою тесную связь со стержнем колонны. Следует, однако, заметить, что такие детали, как резьба на торе и выступ верхней площадки базы Эрехтейона, будучи тесно связаны со свойствами плотного мрамора и с техникой его обработки, теряют свой смысл, если, например, колонна выложена из хрупкого кирпича и покрыта слоем не менее хрупкой штукатурки.

Над описанной базой возвышается стройный стержень колонны. Этот стержень, помимо указанных выше признаков, отличается от стержня колонн Парфенона числом и характером своих каннелюр. В колонне Эрехтейона, несмотря на ее сравнительную тонкость, число каннелюр больше, а сами они, следовательно, менее широки; разделяющие их грани, которые в колонне Парфенона представляют собой острые ребра, в колонне Эрехтейона сглажены и образуют, таким образом, узкие вертикальные полоски (дорожки). В колонне Парфенона вся поверхность стержня целиком превращена в мощные, внушительные складки-каннелюры; в колонне Эрехтейона дорожки (и их завершения вверху и внизу) сохраняют частично цилиндрическую поверхность колонны, а каннелюры воспринимаются отнюдь не как складки, а как неглубокие врезы в этой округлой цилиндрической поверхности. Острые ребра между каннелюрами на сплошных линий колонны Парфенона превратились в колонне Эрехтейона в цепьй остаток гладкой округлой поверхности цилиндра, гармонирующей с прочими округлыми, почти органическими формами ионического ордера.

Очень тонко и со строгим учетом общего архитектурно-художественного образа ионического ордера разработан верх колонны Эрехтейона (рис. 35, 36). Над канелированным стержнем колонны располагается сперва широкий горизонтальный пояс цилиндрической шейки, а затем (как и в Парфеноне) расширяющийся кверху конусообразный эхин, украшенный изысканным греческим орнаментом из «лиц» (сны, волны) и нитки бус («нитки жемчуга»). Шейка выполняет здесь сложную роль: 1) подобно металлическому кольцу на деревянной ручке ножа, она стягивает верх ствола колонны в месте наибольшего расщепляющего давления на него; 2) она служит гармоническим переходным звеном между длинной вертикалью стержня и узенькой горизонтальной пологой эхина; 3) она со своим плоским рельефом служит гармоническим переходным звеном от углубленного рельефа канелюр к выпуклой пластике волнов эхина. Но переход от колонны к архитраву путем одного лишь невысокого эхина был бы в данном случае слишком упорным и недостаточно плавным (сопряженным). Роль части, смягчающей жесткость этого упора, выполняет в капителе Эрехтейона особая «упругая» двухслойная прокладка, закручивающаяся в так называемые волюты (завитки). Волютная деталь капителе Эрехтейона, так же как и прочие детали его ионического ордера, — самое совершенное из всего, что было создано в этом стиле.

По своему художественному выражению межволютная прокладка в капителе Эрехтейона представляет собой лежащую над колонной как бы двойную пластообразную упругую рессору. Упругость этой рессоры выражена, главным образом, двумя моментами: 1) выпучиванием книзу нижнего пласта ее над колонной (естественно получающимся при сдвигании двух упругих толстых пластин, связанных или иначе скрепляемых на своих концах; рис. 37); 2) желобом, идущим вдоль каждого пласта и подчеркивающим сплюснутость ее под влиянием известного давления. Вводя элемент упругости и притом упругости не слишком большой, межволютная прокладка мягко передает на колонну давление тяжести антаблемента, фронтона и кровли. Не менее важна и другая художественная функция волют: их расходящиеся в стороны завитки служат прекрасным примыкающим гармоническим переходом (сопряжением) от вертикали колонны к горизонталям антаблемента. Но форма волютной детали в то же время нечто совершенно особое по сравнению с формами, находящимися под ней и над ней. И вот зодчий Эрехтейона вводит две новые переходные детали: внизу он подводит под межволютную прокладку круглый орнаментированный ретьбой пояс, который создает гармонический переход от нее к эхину, шейке и стержню колонны; вверху он помещает нечто вроде тонкого квадратного абака, который является гармоническим переходным звеном между округлыми волютами и прямоугольно-плоскостными плитами архитрава. Для большего смягчения и этого перехода абаку придается эхинообразный профиль, характерный вообще для орнаментального ряда иоников.

Так перед дворцом жрецов Эрехтейона представляет собой последовательное и ясное развитие образа упругой опоры, гармонически сочетающейся с низом и верхом здания и расчлененной на прекрасные пластические детали, не менее гармонично связанные друг с другом по закону анфилады, сопряжения (плавного перехода) и пропорциональной

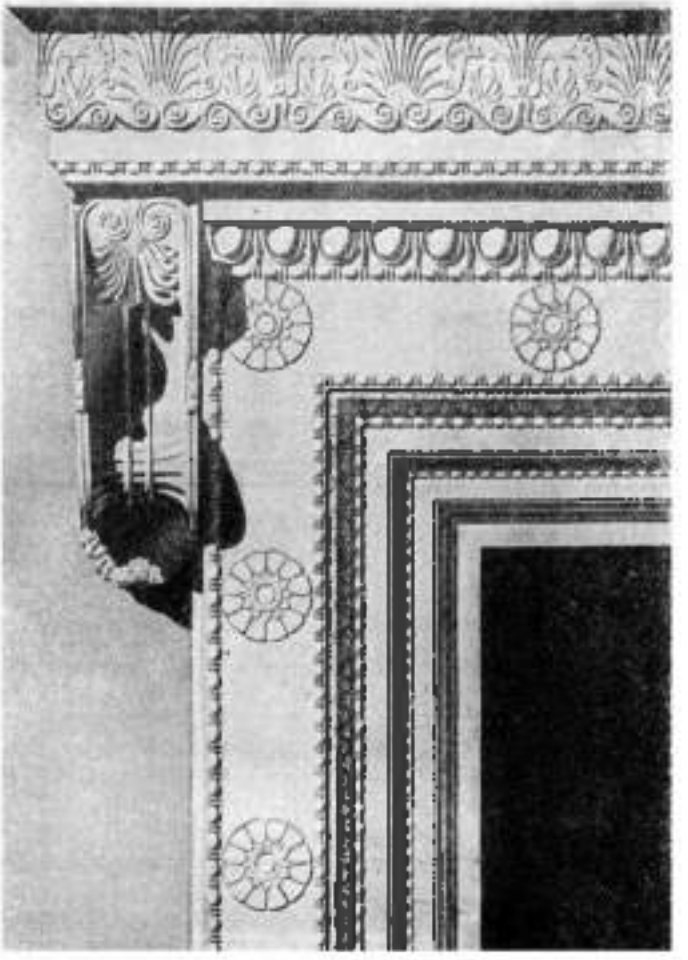


39. Эрехтейон. Чертеж антаблемента

соразмерности, — с тонким учетом технических свойств строительного материала.

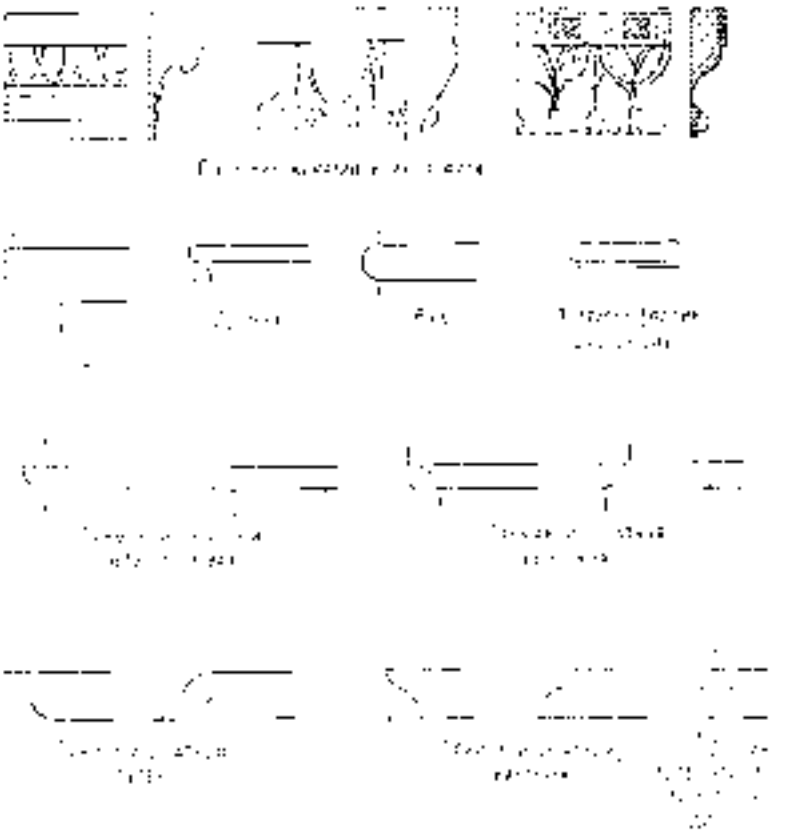
В тонко прочувствованном художественном соответствии с композицией колонны разработан и антаблемент ионического ордера Эрехтейона (рис. 35, 39). Нижняя часть его — архитрав — расчленена на три горизонтальные полосы, чем уничтожается его тяжелая массивность (см. храм в Пестуме и Парфенон) и создается впечатление большей легкости, соответствующей большей тонкости колонн и большей ширине пролетов между ними. От фриза архитрав отделен бусами, эхикообразным киматием и узкой полоской — полочкой. Все эти три орнаментальные детали вместе составляют ясное и красивое завершение архитрава и, по закону инфлексии, служат переходным звеном от архитрава к фризу, отнимая у горизонтальной линии их взаимного соприкосновения характер неподготовленного притыка одной формы к другой. Аналогичными промежуточными деталями гармонически смягчен переход от фриза к карнизу, а в самом карнизе — переход от прямоугольной мраморной плиты его к венчающему ее водосточному желобу (сима) с изогнутым профилем.

Доминирующей частью антаблемента является фриз совершенно исключительной красоты, насколько можно судить по сохранившимся его кускам. Этот фриз представлял собой сплошную ленту темно-фиолетового мрамора, украшенную светлым, из желтоватого мрамора, скульптурным рельефом, изображающим непрерывный ряд связанных друг с другом



40 Эрехтейон. Дверь

фигур. Только эти стоящие фигуры являются здесь отголоском вертикального мотива колонн. Во фризе Эрехтейона нет ничего подобного расчленяющим конструктивным вертикалям триглифов Парфенона, и здесь они были бы не на месте, так как широко расходящиеся волюты создают гораздо более решительный и окончательный переход от вертикали колонны к горизонтали архитрава, чем направленная всем своим упором вверх калитель Парфенона. В то же время этот фриз, благодаря связной непрерывности украшающего его рельефного изображения, прекрасно выполняет свою функцию «стягивания» колоннады единой, увенчивающей весь низ лентой. Связный и частый ритм изображения на фризе делает излишним учащенный ритмический ряд мутул Парфенона. Отсюда непрерывность и гладкость выносной плиты карниза. Выносная плита



41. Таблица обломов и греческих киматиев

карниза — это его наиболее массивная плитообразная сильно выступающая часть. Украшения на выносной плите, так же как и на архитраве, убивали бы изображение на фризе, как убивает всякую картину перегруженная орнаментом рама. Гладкие ленты архитрава под фризом и выносной плиты над ним создают контраст украшенных и гладких поверхностей, застанляющий с особой свежестью воспринимать и прелесть декоративной насыщенности фриза, и благородную чистоту гладко обтесанного мрамора.

Замечательное сочетание скульптуры и архитектуры дано в южном фасаде Эрехтейона с его полными спокойного достоинства корами, то выступающими группой живописных светлых фигур из глубины затененного портика, то вырисовывающимися темным силуэтом на фоне синего неба или гладкой мраморной стены (рис. 34).

Верхом утонченного артистического умения сочетать орнамент с кусками гладкой поверхности является дверь северного портика Эрехтейона (рис. 40). В ней, так же как и в орнаментике всего остального здания, зодчий пользуется очень небольшим количеством и притом весьма скром-

42. Тосканский ордер

ных декоративных мотивов (бус, иоников и т. д.), но зато умеет выявить всю их красоту и создать впечатление большого декоративного богатства.

Исключительная художественность греческой архитектуры сказалась в своеобразной профилировке этих сравнительно простых и постоянно повторяющихся декоративных мотивов и в профилировке не менее простых на вид криволинейных греческих обломов (рис. 41). В отличие от большинства позднейших ордерных профилей, вычерчиваемых при помощи циркуля и линейки, греческие криволинейные профили, повидимому, прорисовывались от руки или строились по каким-то неизвестным нам сложным математическим законам. Характерны в этом отношении, например, силуэты эхинов греко-дорических капителей и профили греческих киматиев, представляющих собой не что иное, как обломы, украшенные стилизованными листьями, яйцами и некоторыми другими деталями простого рисунка. Рука гениальных скульпторов, создававших изумительное скульптурное убранство греческих храмов, чувствуется и в этих эхинах и киматиях с их изгибами линий, напоминающими контуры телесных или растительных форм.

Обломы геометрического типа, построенные из дуг окружности и из прямых углов, находят себе в архитектуре самое разнообразное применение, и из них строятся самые разнообразные архитектурные профили (рис. 42).

ПАМЯТНИК ЛИЗИКРАТА В АФИНАХ И КРУГЛЫЙ ХРАМ В ТИВОЛИ

Памятник Лизикрата в Афинах и круглый храм в Тиволи — примеры применения коринфского ордера (рис. 43, 44).

Коринфский ордер обычно стройнее и наряднее дорического и ионического. Отличительную его особенность составляет, главным образом, капитель; другие его части близко напоминают или даже повторяют части конического ордера в тех или иных его разновидностях (рис. 45, 46). Сам коринфский ордер насчитывает множество вариантов, весьма различных по своему художественному выражению. Удобоприменимость, нарядность и разнообразие форм коринфского ордера дали зодчим возможность применять его в самых разнообразных сооружениях, начиная с архитектурных миниатюр, вроде памятника Лизикрата, и кончая наиболее величественными зданиями старого и нового времени.

Характерная часть коринфского ордера — его капитель — представляет собой верх столба колонны, отделенный от низа мелкими обломами и украшенный стилизованными цветами, листьями и стеблями растений. В этом оформлении коринфской капители растениями заключается глубокое отличие ее от капителей, например, Парфенона и Эрехтейона. И в Парфеноне, и в Эрехтейоне профилировка деталей и скульптурное их оформление не закрывают реальной несущей сердцевины капители, сами детали, например, эхин Парфенона и межволютная прокладка в Эрехтейоне, являются реальными несущими пластами в составе колонны. Оформление этих деталей, сообщая им характер упругости, заставляет их играть лишь иную художественную роль. В капителях колонн Парфенона и Эрехтейона реальная основа и ее декор представляют собой нечто единое. В коринфской капители они отделены друг от друга: декорация лишь как бы наложена сверху на реальную несущую основу, причем эта основа часто бывает выявлена колоколообразным расширением ее верха, иногда же оказывается целиком или почти целиком закрытой венцом орнамента или же, как в капители памятника Лизикрата, играет роль художественно не оформленного фона.

Памятник Лизикрата — драгоценная архитектурная безделушка — построен в память о победе хора, организованного на средства Лизикрата, на музыкально-поэтических состязаниях, когда он получил в качестве награды почетный треножник, водруженный на крыше памятника.

Капитель памятника Лизикрата разработана так, чтобы создать впечатление отсутствия какого бы то ни было напряжения в соотношении сил опоры и нагрузки (рис. 45). Это достигается в ней путем художественно-иллюзорного переключения давления нагрузки с сердцевины капители на окружающий ее декоративный венец.

Фактически несущей частью капители остается, как и следует ожидать, опоясанный декоративным венцом столб, но в нем ничто не говорит об этой его роли, в нем никак не выражен момент упругости, необычайно ярко выраженный, наоборот, в верхних угловых завитках декоративного

43. Памятник Лизикрата в Афинах. 334 г. до н. э.

44. Круглый храм в Тиволи. Италия. Начало I в. до н. э.

65. Памятник Лизикрата. Коринф

венца капители. Декоративный венец вследствие этого зрительно перетягивает на себя все давление сверху, и легкость выраженной в нем упругости определяет впечатление легкости нагрузки. О сравнительной легкости нагрузки говорит уже профиль абака с его сильно выдающимся тонким, почти хрупким верхним краем. Воспринимаемое абаком давление передается им зрительно только на четыре опорные точки капители и тех местах, где она соприкасается с абаком своими упругими угловыми волютами-завитками. Пружинящим элементом здесь являются не сплошные пласты между волютами, как в капителях колонны Эрехтейона, а сами волюты, превращенные в тому же из свернутого широкого пласта в плоскутый и закручивающийся на конце стебель. Образованная парой этих стеблей такая V-образная, сильно выгнутая вниз «регесора» под влиянием давления сверху должна была бы расшибаться и угловые завитки тронули бы соскользнуть с углов наружу. Во избежание этого впечатления введены второстепенные обратные завитки, которые стягивают к середине могущие расползтись угловые волюты и сами скрепляются наверху изящной пальметтой — скульптурным украшением в виде веерного листа или веера стилизованных листьев простой формы.

16. Круглой арки в Тиволи. Капитель

Мотив распускающихся и постепенно раскрывающихся всё шире растительных форм дважды повторен в нижней колонне капители в виде венца красиво изрезанных листьев южного растения — акванта, охваченных внизу венцом листьев упрощенной формы, составляющей переход от скульптурной сложности акванта к архитектурной ясности канелюр колонны. В стыке капители и колонны, повидимому, отсутствует какая-то декоративная деталь из другого материала, например бронзовая лента буг, исчезновение которой создает неприятный срез нижней части капители. Тонко прочувствованно в капители нарастание высоты трех ее поясов: нижнего венца, венца акантовых листьев и пояса волют, связанных пальметтой в одно неразрывное целое с абаком. Столь же тонко проведены в ней нарастание и укрупнение вибрации декоративных линий, слегка отклоняющихся от вертикали в нижнем венце, сложно и многообразно изгибающихся вправо и влево в венце акванта и, наконец, четко и сильно закручивающихся в противоположных направлениях — в угловых и в средних соединительных волютах. Нарастающий разбег этих линий образует общее расширение капители кверху, создающее сопряженный переход от вертикали опоры к горизонтальному поясу антаблемента. Переход совершается вообще при помощи комбинации вертикальных, наклонных и горизонтальных частей и деталей. В зависимости от удельного веса горизонталей и вертикалей в капители и от характера ее наклонных частей она то больше подчеркивает свою связь с повоящимся антаблементом, то обнаруживает свою более тесную связь с устремляющейся вверх опорой. Первое имеет место в ионической капители колонны Эрехтейона, второе — в коринфской капители вообще, в особенности в капители колонны памятника Лисикрата. Благодаря яркой выраженности вертикальных дета-

лей, а также благодаря своей сравнительно большей высоте капитель колонны памятника Лизикрата гораздо стройнее, в соответствии с общей стройностью коринфского ордера и вертикализмом общей объемной формы самого памятника.

Широкому распространению коринфской капители, помимо ее нарядности, содействовал также и специфический недостаток ионической капители — ее неудобство при постановке на углу двух встречающихся колонн. В этом случае приходилось наружную боковую сторону капители заменять фасадно-волютной, а две фасадно-волютные стороны, сходясь друг с другом, заставляли загибать вперед их общий угол. Угловые капители получались, в результате, несимметричными. Выходом могла служить так называемая диагональная капитель (т. е. капитель с волютами, выдвинутыми симметрично по всем четырем диагоналям, имеющая одинаковый вид со всех четырех сторон), но это уже было шагом в направлении коринфского ордера, который вообще не обладает указанным неудобством.

С капителью колонны памятника Лизикрата интересно сравнить коринфскую же капитель колонны римского круглого храма в Тиволи, построенного в I в. до н. э. (рис. 46). Будучи прекрасным образцом орнаментальной древне-римской архитектуры, капитель эта еще более нарядна, чем первая. В отличие от капители колонны памятника Лизикрата, она чрезвычайно компактна. В ее максимально уплотненном «букете» отдельные листья, стебли и завитки менее четко отграничиваются друг от друга; на первый план выступает общая живописная масса, в которой и сами детали, в свою очередь, сделаны плотнее к толще, или, как принято говорить, сочнее. Это в особенности следует заметить о мясистых листьях римского аканта, пришедших на смену более сухой и колючей греческой его разновидности. Сочная пластика этой капители хорошо гармонирует с общей пластической разработкой храма, например с сочными рельефными гирляндами на фризе, так же как сравнительно меньшая высота ее хорошо гармонирует с большей шириной общего цилиндра всего здания. Эффектно расположен вверху большой раскрытый цветок. Но неожиданность, как бы налет каприза, некоторая инородность этого цветка, больше чем что-нибудь другое, говорит о том, что в этой капители, несмотря на все ее художественные достоинства, нет той последовательной, ясной и убедительно строгой художественной логики, которая свойственна лучшим произведениям греческого искусства. То же самое можно сказать и о прочих архитектурно-декоративных деталях этого, в целом великолепного архитектурного произведения.

Памятник Лизикрата и круглый храм в Тиволи интересно сопоставить еще и в другом отношении. И тот и другой представляют собой цилиндр, окруженный колоннадой и поставленный на высоком пьедестале. Форма цилиндра обладает двумя свойствами, которые можно использовать художественно: во-первых, обращенной во все стороны выпуклостью, во-вторых, отсутствием отдельных фасадов. Форма вогнутая, например полукруглый двор или ниша, замыкает набранный ею кусок пространства, образует укрытый хотя бы с некоторых сторон пространственный объем. Вынесенная наружу выпуклая форма создает обратное впечатление: она не только не замыкает пространства, но, наоборот, как бы под-

черкивает широким жестом окружающий ее воздушный простор. Этому включению в художественное впечатление воздушного простора способствует также второе указанное свойство цилиндрической формы — отсутствие в ней обособленных фасадов. Взор зрителя не останавливается в ней, как в кубическом здании, на передней или на боковой его плоскости, а, блуждая вокруг цилиндра, непрерывно соскальзывает с боковых краев в окружающее его наружное пространство. Постановка обоих разбираемых памятников на высоком подкожник-постаменте способствует также выявлению окружающей их воздушной выготы. В храме в Тиволи связь с наружным пространством выявлена не только снаружи, но и изнутри — для зрителя, проходящего по окружающей его колонной галлерее. Прорезанная лишь одной дверью и двумя окнами, центральная глухая цилиндрическая стена храма естественно заставляет находящегося в галлерее зрителя направлять взор не на нее, а в пролеты между колоннами, сквозь которые открывается далеко вдаль уходящий к горизонту римский пейзаж.

Памятник Лизикрата в этом смысле беднее: он рассчитан только на наружный аффект. Это вообще не здание, в которое можно войти. Памятник Лизикрата является скорее скульптурным произведением, чем-то вроде роскошного закрытого сосуда, поставленного на пьедестале такой высоты и такого типа, какие встречаются обычно в качестве подножия стоящих на открытом воздухе статуй. Вытянутые кверху, статуарно-стройные пропорции его замкнутого цилиндра и всего памятника в целом придают ему художественный облик, принципиально отличный от несравненно более широкого, зовущего под тень своей колоннады сквозного цилиндра круглого храма в Тиволи.

ТРИУМФАЛЬНАЯ АРКА КОНСТАНТИНА В РИМЕ И ВОРОТА СЕН-ДЕНИ В ПАРИЖЕ

Древняя Греция создала колонный ордер, вошедший прочным приобретением в древне-римскую и позднейшую европейскую архитектуру. Древние римляне ввели в широкое употребление арку и свод (постепенно смыкающееся кверху перекрытие), которые были известны и за много веков до них, но лишь в их руках завоевали себе подобающее место в инженерных и архитектурных сооружениях.

Преимущество арки и свода в том, что они дают возможность перекрыть камнем пролеты значительно большие, чем при архитравном перекрытии горизонтальной каменной балкой. Это объясняется механическим свойством камня, который прекрасно работает на сжатие и плохо на растяжение, т. е. может выдержать, не разрушаясь, огромную давящую на него тяжесть, но легко разрывается, если его растягивать в разные стороны. При архитравно-балочном перекрытии каменная балка работает и на сжатие, и на растяжение: на сжатие — в своих верхних слоях, на растяжение — в нижних. Поэтому каменная балка в нижних слоях легко может распорваться, если пролет между опорами превышает известную, сравнительно небольшую величину. Избегнуть разрыва каменной балки при больших пролетах можно только путем непомерного увеличения ее толщины, что часто невыгодно или нецелесообразно. Поэтому пролеты в архитравных каменных конструкциях обычно не превышают определенных размеров.

В арке и в своде, если они достаточно зажаты с боков от возможного расползания, камень работает только на сжатие, поэтому арка и свод могут выдержать несравненно бо́льшую нагрузку, чем архитравная горизонтальная каменная балка, и не обрушиваются вниз под давлением огромного собственного веса даже при очень больших пролетах, несмотря на сравнительно небольшую свою толщину. При перекрытии небольших пролетов арки и своды также представляют то преимущество, что позволяют обойтись без больших, тяжелых камней, выделка, транспорт и укладка которых связаны со значительными трудностями.

К числу простейших древне-римских арочно-сводчатых сооружений принадлежат триумфальные арки, воздвигавшиеся по большей части для увековечения памяти и деяний римских императоров. До нас дошло около 150 этих арок, разбросанных по странам, входившим в состав бывшей Римской империи.

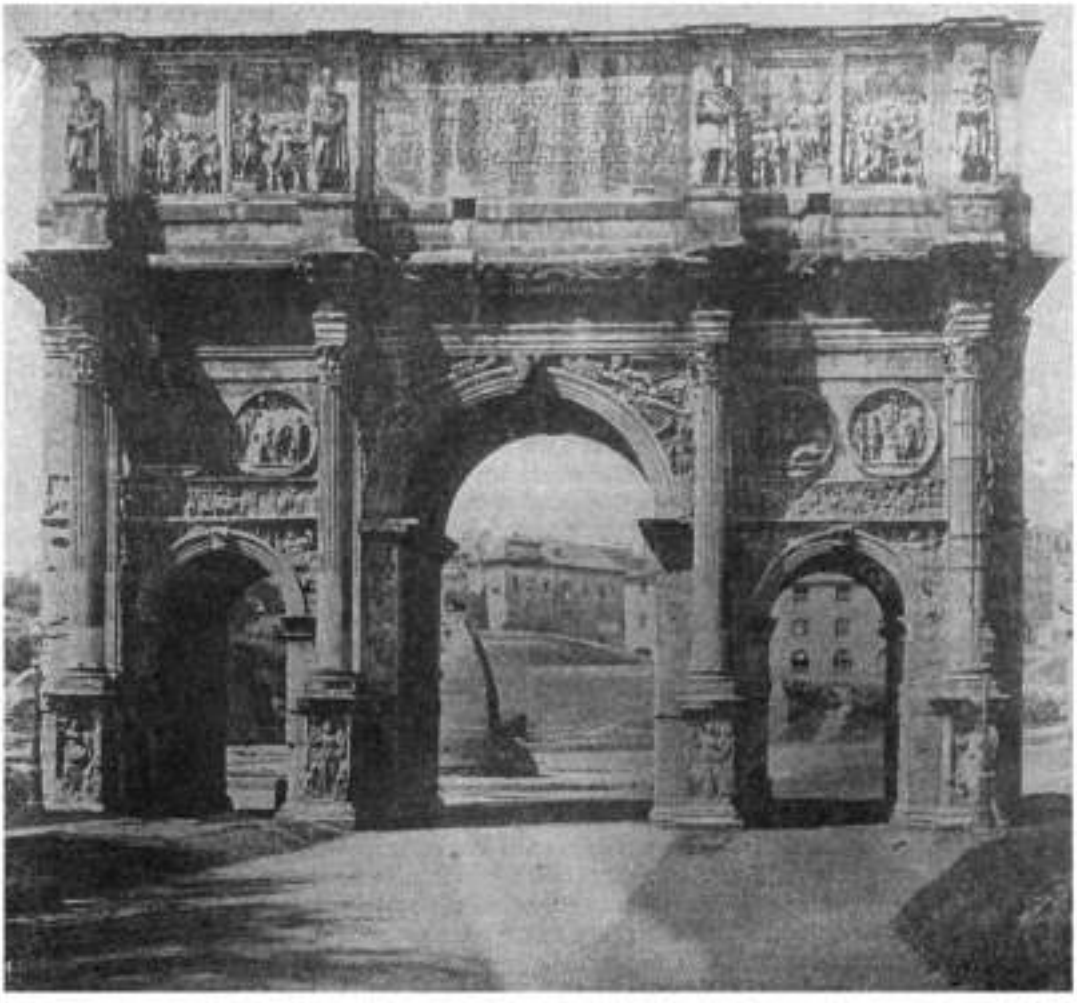
Арка Константина в Риме (315 г. н. э.) — одна из поздних и по некоторой степени упадочных памятников этой группы архитектурных произведений (рис. 47). Воздвигнутые в честь Людовика XIV триумфальные ворота Сен-Дени в Париже (1672) служат примером использования в обстановке французского абсолютизма архитектурных форм, созданных Древним Римом (рис. 48). Ворота построены по проекту математика и архитектора Франсуа Блондели, скульптура на них принадлежит Ш. Лебрену, Жирардону и Мишелю Ангье.

Сравнение таких, казалось бы, столь родственных друг другу архитектурных памятников выявляет глубокое художественное различие между ними, которое сказывается прежде всего в различном характере и использовании архитектурной пластики, а также в их различной масштабности, т. е. в художественной разработке размеров архитектурного сооружения в целом и в его отдельных частях. Под архитектурной пластикой здесь понимаются: 1) построение архитектурного сооружения из различных архитектурных форм и элементов — столбов, арок, замков, ниш и т. д. и 2) его декоративная скульптурно-рельефная обработка. Даже при поверхностном взгляде видно, что эти две стороны художественного образа ворот Сен-Дени — архитектура и скульптура — довольно резко противопоставлены друг другу. Скульптурную декорацию ворот легко отделить от их архитектурного остова, который играет безусловно доминирующую роль в общем художественном впечатлении и в котором отчетливо выделены его внушительные основные части: центральная арка, боковые столбы и верхнее горизонтальное перекрытие. Мощная обнаженная архитектура выступает на передний план в гладких поверхностях стены в четких гранях крупных геометрических форм. Скульптурная декорация строго удерживается в отведенных ей границах и в своей композиции не менее строго подчиняется архитектурной форме, которую она заполняет: тромпидитон вверх по натянутому треугольнику шпандреи, размещается в горизонтальные панно (части стены, выделенная обрамлением и украшенная изображениями) в прямоугольные над аркой, вытягивается в орнаментальную ленту вдоль каменной полосы поверх замыкающего карниза.

В арке Константина, наоборот, нет и намека на противопоставление архитектуры и скульптуры. Архитектурный остов арки на главных фасадах так оброс скульптурной декорацией, что нигде не выступает в обнаженном виде в качестве существенного композиционного фактора. Трудно даже сказать, где кончается архитектура и где начинается скульптурная декорация: приставленные к арке колонны можно с успехом отнести и к той и к другой. Распределение орнаментальных рельефов не вытекает из основных архитектурных членений: например, расположенные по горизонтали парные медальоны довольно произвольно втиснуты в вертикальные рамки между колоннами. Общая и непринужденность декорации, разрывание на грани и поверхностей архитектуры придает внешнему облику арки своеобразную тесноту и живописность, лишая ее суровости, бросающейся в глаза в воротах Сен-Дени.

То же основное различие проявляется и в пластически-масштабном построении архитектурного остова: в воротах Сен-Дени все построение логически диктуется требованиями сурового величия; в не слишком последовательной композиции римской арки всего понемногу: величавости, массивности, легкости, гармонии и покоя. Это различие создается следующими композиционными элементами. Арка Константина приземистее: она примерно на 1 м шире и в то же время на 2,5 м ниже ворот Сен-Дени. Пропорции среднего арочного пролета в обоих одинаковы, но в воротах Сен-Дени он на 4 м выше и соответственно на 2 м шире.

Вся композиция ворот построена лобово и более крупных формах, подобно тяжеловесным действующим лицам, которые четко противопоставлены друг другу и на которых каждое играет зна-

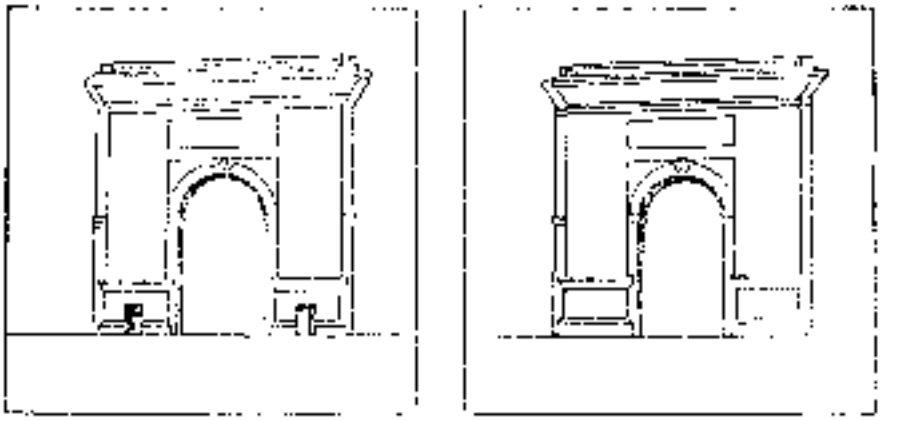


47 Триумфальная арка Константина в Риме. 315 г. н. э.

чительную роль. Главный карниз пересекает весь архитектурный массив ворот, а не делит его на две части, как в арке, в которой над карнизом возвышается как бы добавочный этаж, аттик. В воротах господствует мощный подъем: кверху поднимаются вертикальные массивные боковые столбы, направленные вверх пирамиды, высокая арка, связанная в одну вертикальную полосу с расположенным над ней панно. В арке Константина главное членение ее на аттик и нижележащий основной массив идет по горизонтали и создает две крупные покоящиеся части; верти-

48. Ворота Сен-Дени в Париже. 1672 г. Архитектор Ф. Блондель

кали колонн играют в арке подчиненную роль. В горизонтальный ряд связаны между собой и три ее арочных пролета. В воротах Сен-Дени арочный пролет всего один: низкие боковые проходы не образуют единой группы с центральной аркой и играют в композиции ворот роль простых указателей масштаба (рис. 49). Указателями масштаба могут быть любые объекты, размеры которых хорошо нам знакомы из повседневного опыта. Таким прекрасным масштабным указателем служат все те части здания, которые обычно рассчитаны на человеческий рост, напри-



49. Ворота Сен-Дени. Схематические чертежи

мер дверь, этаж, балюстрада, балконы и т. д. Если они делаются значительно больше обычных размеров, то воспринимаются нами как грандиозные. Боковые проходы в воротах Сен-Дени заменяют масштаб человеческой фигуры и сразу дают представление об огромной высоте целого, центральной арки, пирамид и боковых столбов.

Иную масштабную роль играют цоколи-пьедесталы, на которые поставлены пирамиды. Эти цоколи, как всякий пьедестал, поднимают пирамиды на значительную высоту над уровнем земли и являются одним из важных моментов, придающих высотность всей композиции ворот. Высотность ворот прекрасно гармонирует с высокими домами современной парижской улицы. Их мощный общий массив, видимый издали, завершает ее монументальным архитектурным акцентом. Вблизи мощная центральная арка образует монументальную раму; арка придает монументальный оттенок и улице, уходящей сквозь нее в глубину.

Примером художественного применения арочно-сводчатой конструкции в архитектурном сооружении огромного масштаба является римский Колизей — колоссальный амфитеатр, причислявшийся древними римлянами к одному из семи чудес света (рис. 50, 51).

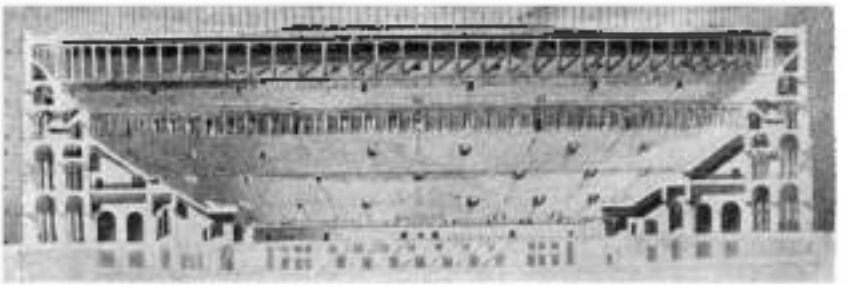
Своей грандиозностью он напоминает египетские пирамиды, храмы и месопотамские дворцы, но, в отличие от каждого из этих сооружений, взятого в отдельности, он соединяет в себе три признака, которые накладывают печать на всю его архитектурно-художественную композицию. Колизей — сооружение, во-первых, праздничное, во-вторых, светское, в-третьих, предназначенное для массового использования. В отличие от культовых зданий, например от египетских храмов, в композиции Колизея главную роль играют соображения чисто практические, утилитарные, например забота о том, как удобнее всего разместить зрителей. Не менее, чем практическая целесообразность, выражена в Колизее его массовость — весь нижний этаж Колизея превращен в сплошную цепь просторных арочных входов для быстрого пропуска внутрь и для выхода наружу размещавшихся в амфитеатре пятидесяти тысяч зрителей.

Восемьдесят входных арочных ячеек внизу и восемьдесят сводчатых окон-проемов во втором и в третьем этажах как нельзя лучше выявляют снаружи специфический архитектурно-художественный образ этого грандиозного каменного улья для огромной праздничной толпы. Стоит сравнить в этом отношении Колизей с современными замкнутыми театрами-домами, например с Большим театром в Москве. Лишь четвертый, самый верхний этаж Колизея, как говорят, «решен» в виде сплошной стены, в которой прорезаны небольшие и редко расставленные отверстия. Это решение логически диктовалось внутренним устройством Колизея. На разрезе видно, что вверху места для зрителей и лестницы вплотную подходят к наружной стене и исключают возможность превратить ее в аркаду, аналогичную нижним этажам, без риска обнажить сквозь нее не совсем подходящую для показа архитектурно-конструктивную изнанку (рис. 52).

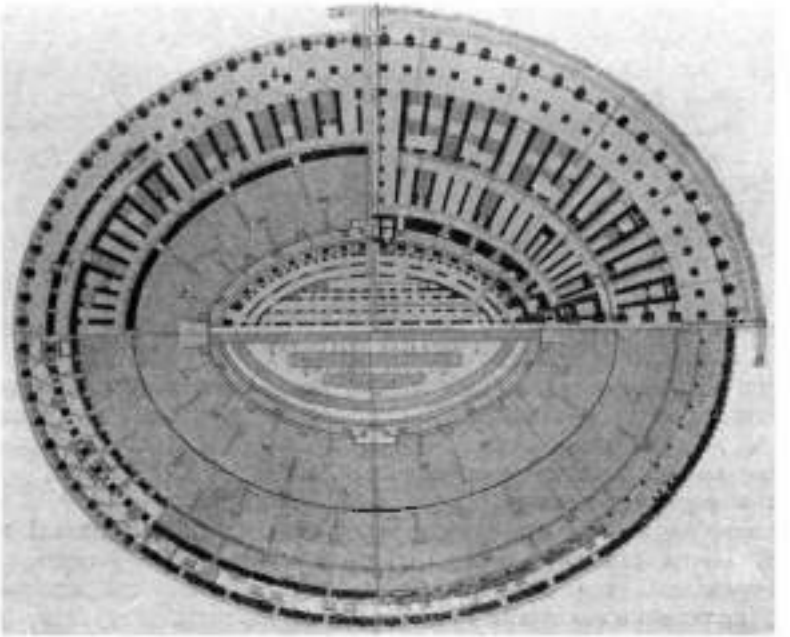
Логически-художественная целесообразность решения 4-го этажа Колизея соответствует исключительной простоте, экономичности и логичности всей его архитектурно-художественной композиции. Центром и исходным пунктом ее служит огромная эллиптическая арена (рис. 53). Эллипс в данном случае лучше, чем круг, отвечал требованиям амфитеатрального зрелища — боя между двумя сходящимися сторонами (людьми между собой или людьми со зверями). Кроме того, эллипс давал возможность приблизить к центру арены места привилегированной публики, в частности императорскую ложу, расположив последние по малой оси. Вокруг арены поднимается со всех сторон равномерным кольцом грандиозная воронка мест для зрителей, распределявшихся по нескольким ярусам, согласно своему общественному рангу. Верхний край

50. Колизей в Риме. Конец I — начало II в. н. э. По гравюре Россини

51. Колизей

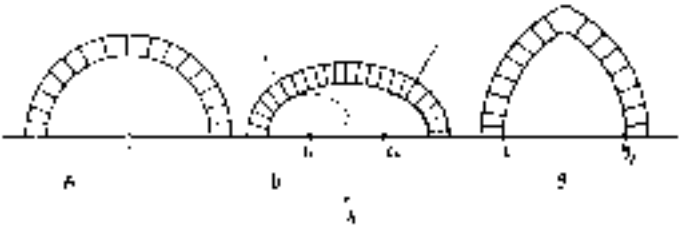


52. Колизей. Разрез

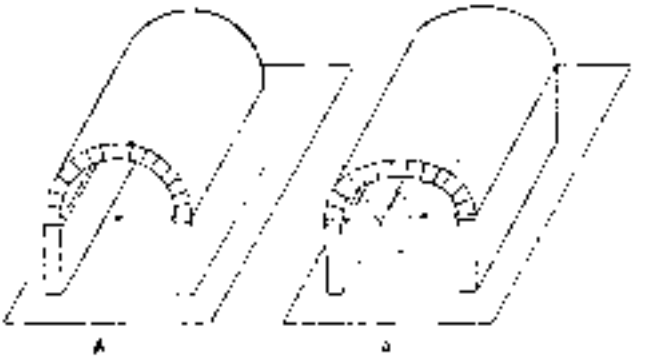


53. Колизей. План

этой воронки определяет внешний контур плана всего амфитеатра и высоту его наружной стены. Пространство под местами для зрителей использовано под лестницы и под галерею-фойе. Схема конструкции чрезвычайно проста: семь концентрических колец каменных столбов, связанных между собой бесчисленным множеством полуциркульных арок



54. Полуциркульная, коробовая и стрельчатая арки

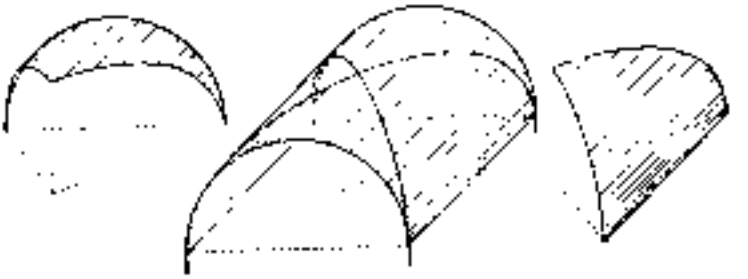


55. Цилиндрический свод

и цилиндрических сводов (рис. 54, 55)[1]. Преобладающее большинство сводов в Колизее — цилиндрические полуциркульные. Когда два цилиндрических свода пересекают друг друга, получается новая архитектурная разновидность свода — крестовый свод, составляющийся из 4 распалубок (рис. 56, 57). Крестовый свод — чрезвычайно распространенная форма в древне-римской архитектуре; встречается он и в Колизее, главным образом в верхних его этажах.

Арочно-сводчатая конструкция Колизея составляет главный художественный мотив его наружной архитектуры; высокие полуциркульные своды определяют собою и монументальный характер его интерьеров — лестниц, проходов и галлерей. Главная масса лестниц Колизея направлена радиально, галлереи идут концентрическими кольцами (рис. 58). Для того

[1] Полуциркульной называется арка, верхняя часть которой представляет собою полуокружность. Цилиндрическим называется свод в форме кругового полуцилиндра, а также всякий иной свод, но вытянутый по прямой линии, хотя бы он имел в поперечном сечении полуэллипс, полуэллипс или даже две встречающиеся под углом дуги окружности, как это имеет место в готической стрельчатой арке. Полуэллипс вычерчивается циркулем на трех, пяти или более центров и называется на техническом языке линией коробовой кривой. Нередко встречающееся, в особенности в искусствоведческой литературе, обозначение всякого цилиндрического свода коробовым легко вводит в заблуждение. Правильнее называть коробовым только свод, имеющий в поперечном сечении коробовую кривую, полуциркульным — свод, имеющий в сечении полуокружность, и т. д.

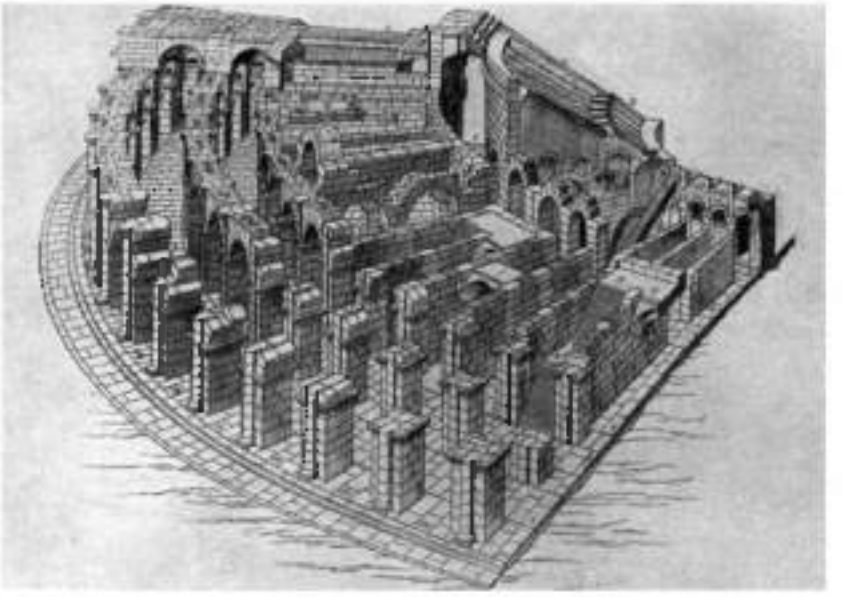


56 Разрез цилиндрического свода по распалубкам и антам

57 Крестовый свод

чтобы создать опору для лестничных ступеней и площадок, промежутки между внутренними столбами конструктивного каркаса заложены стенами, образующими воронкообразную цепь радиально направленных каменных перешеек. Простое и логичное расположение лестниц по радиусам давало возможность легко расчленять людские потоки, влиявшиеся через наружные арки, направляя каждого входящего по наиболее простому и короткому пути к указанному на костяном билете месту.

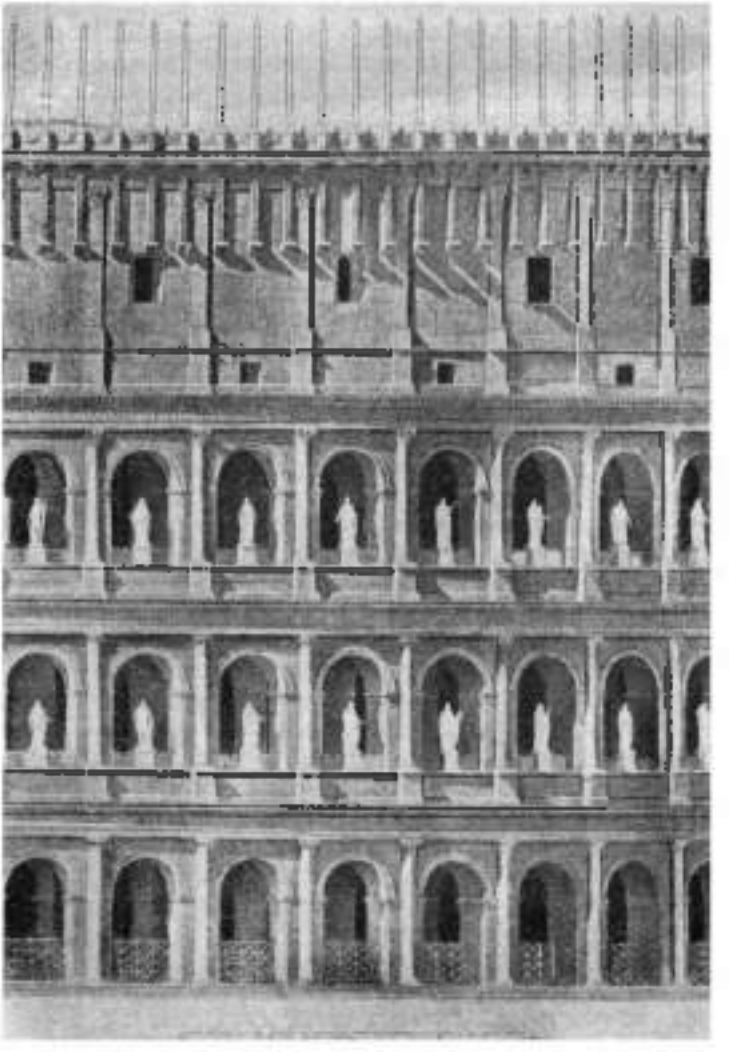
Простота и целесообразность внутренней планировки Колизея составляют вообще одно из главных его архитектурных достоинств. Так же рационально, как лестницы, спроектированы его кольцевые галлереи, а особенности наружные. Они создают удобную связь между соседними лестницами и выполняют роль фойе для зрителей соответствующих ярусов; их высокие сводчатые, наружные арки служат целям вентиляции и освещения радиальных лестниц и проходов. Устройство сплошной стены на месте арок трех нижних этажей было бы сопряжено с излишней затратой материала и частично лишили бы наружные галлереи свободного притока воздуха, столь необходимого в условиях итальянского климата. Композиция наружного фасада Колизея продиктована в первую очередь соображениями практического порядка и отражает рациональную внутреннюю планировку амфитеатра. Термин «отражает» здесь берется в двойном смысле, означающем, во-первых, что строение фасада обусловлено внутренней планировкой здания при его проектировании.



56. Коллей. Первый этаж

вопросах, что фасад «говорит» о том, что за ним находится, или, иначе, что по фасаду здания «читается» его интерьер.

Речь здесь идет не о догадках, которые делает человек, желающий узнать и установить, что скрывается на самом деле за наружным фасадом, а об образах, вызываемых в нас внешним обликом здания, так что мы, как бы видим, что за этими окнами, наверное, просторные и светлые залы, что за теми, наоборот, должно быть тесно, грязно и темно, что за этим фасадом множество квартир, а за тем помещается какое-то важное учреждение, что перед нами многоэтажный универмаг или театр и т. д. Содержащиеся во внешнем облике здания художественные указания и намеки на характер его интерьеров могут быть разнообразными, более или менее определенными, выразительными и подчиненными единому художественному замыслу. Когда за каждой лишенностью здания мы наталкиваемся на темные лестницы и тесные, неуютные квартиры, мы испытываем разочарование, чувствуем художественную неправду наружной архитектуры; отсутствие художественной правды мы ощущаем и тогда, когда за фасадом явно жилого дома встречаем учреждение, за фасадом в русском стиле — интерьеры в стиле модерн. Здесь трудно, однако, установить общие правила и принципы, так как просто различие и даже контраст между фасадом и интерьером отнюдь не являются обязательно художественной неправдой. Глухой уличный фасад и уютный дворик ближневосточного дома нисколько не противоречат друг другу; не кажется ложным и суровый фасад итальянского палаццо (дворца), несмотря на его резкий контраст с пышными и красочными интерьерами.



39. Колизей. Реконструкция фасада

При ознакомлении с таким зданием контрастирующие друг с другом фасад его и его внутреннее оформление сливаются в единый, хотя и сложный художественный образ.

В Колизее содержательное и зрелищное «проглядывание» интерьеров сквозь наружный фасад составляет неотъемлемую и важную часть его внешнего архитектурного образа. Так, наружный эллиптический барабан Колизея отражает форму арены, амфитеатральной воронки мест для зрителей и направление кольцевых галлерей. Цепь входных арок 1-го эта-

жа открывает запеку над нижними галлереями и доступами к лестницам (рис. 59, 60). Заставленные статуями аркады 2-го и 3-го этажей говорят о находящихся за ними парадных кольцевых галлереях-фойе. Глухая верхняя стена — этот задник верхних ярусов «зрительного зала» — напоминает о его грандиозном протяжении и высоте, о зале со всем его убранством, зрелищами и шумной разряженной толпой. Непосредственно перебрасывают нашу мысль внутрь амфитеатра мачты, увенчивавшие верх Колизея и служившие для прикрепления канатов, на которых натягивался над головами зрителей веларий — огромный тент для защиты от солнца.

Художественным способом членения фасада, отображающим известным образом главные этажные членения внутреннего объема здания, являются наружные ордера Колизея. В специальной литературе много говорилось об условности принципа применения ордеров в Колизее, в котором они (за исключением пилястр — верхних плоских столбообразных выступов, обработанных в форме того или иного ордера) не имеют никакого конструктивного значения и по существу низведены на роль чистой архитектурной декорации. По сравнению с ордерами, например, Парфенона и Эрехтейона, где колонна служит реальной опорой, а антаблемент — реальным перекрытием, ордера Колизея представляются, конечно, архитектурно менее полноценными. Но всем своим оформлением они и не претендуют на то, чтобы обмануть зрителя, внушить ему ложную мысль, будто они являются реальным конструктивным каркасом. В то же время их декоративная роль очень существенна в общей композиции наружного фасада. Если мысленно снять с него все колонны, пилястры и карнизы, то уничтожится видимая граница между этажами и этажи утратят свое ясное художественное лицо. Для художественного облика этажа чрезвычайно важно указание снаружи высоты подоконников над уровнем пола и высоты потолка над верхней точкой окон. И здесь также нельзя устанавливать отвлеченные общие правила, вроде, например, того, что низкий подоконник всегда лучше высокого или что высокие потолки всегда лучше низких и т. д. Нельзя даже утверждать, что определенность положения окон по отношению к потолку и полу всегда лучше недосказанности в этом отношении. В бесконечном разнообразии конкретных случаев бывает лучше то одно, то другое. В одном и том же здании могут быть художественно использованы совершенно различные варианты как самих этажей, так и приемов их отражения на наружном фасаде. Огромный материал для иллюстрации всевозможных вариантов посадки окон в рамках этажа представляют и обычные городские дома.

В аркадных этажах Колизея их «низкие подоконники» служат лишь невысоким барьером, не преграждающим, а скорее подчеркивающим связь интерьера галлереи с наружным пространством. И хотя на самом деле «подоконники» Колизея мнимые, потому что нижний край «окон» арок находится на уровне пола соответствующей галлереи, и граница между ордерами не совпадает с границей между этажами, это не мешает горизонтальной ленте, соответствующей пьедесталам ордеров, изображать на фасаде иллюзорную высоту «подоконников» над полом. Чрезмерная для обычных подоконников высота пьедесталов воспринимается как небольшая, а мнимый «подоконник» — как низкий, благодаря зна-

60. Коллей. Интерьер галереи. По гравюре Россини

чительной высоте всего ордера, иначе говоря, благодаря значительным размерам изображенного этажа. Ордерами подчеркивается, таким образом, открытость галлерей и вдобавок устраняются сплошные междуэтажные полосы глухой каменной стены, которая подавляла бы в большей или меньшей мере эту открытость. Благодаря низкой посадке междуэтажных карнизов над аркадами устраняется впечатление наличия в галлереях глухой верхней зоны под потолком. Окна же в 4-м этаже — лишь световые отверстия для сознательно замаскированных верхних интерьеров Колизея. По своему художественному облику и сам 4-й этаж Колизея — вообще не этаж по сравнению с тремя нижними, несмотря на то, что украшающий его ордер пилястрии объединяет снаружи все находящиеся за ним этажи и помещения в одно целое.

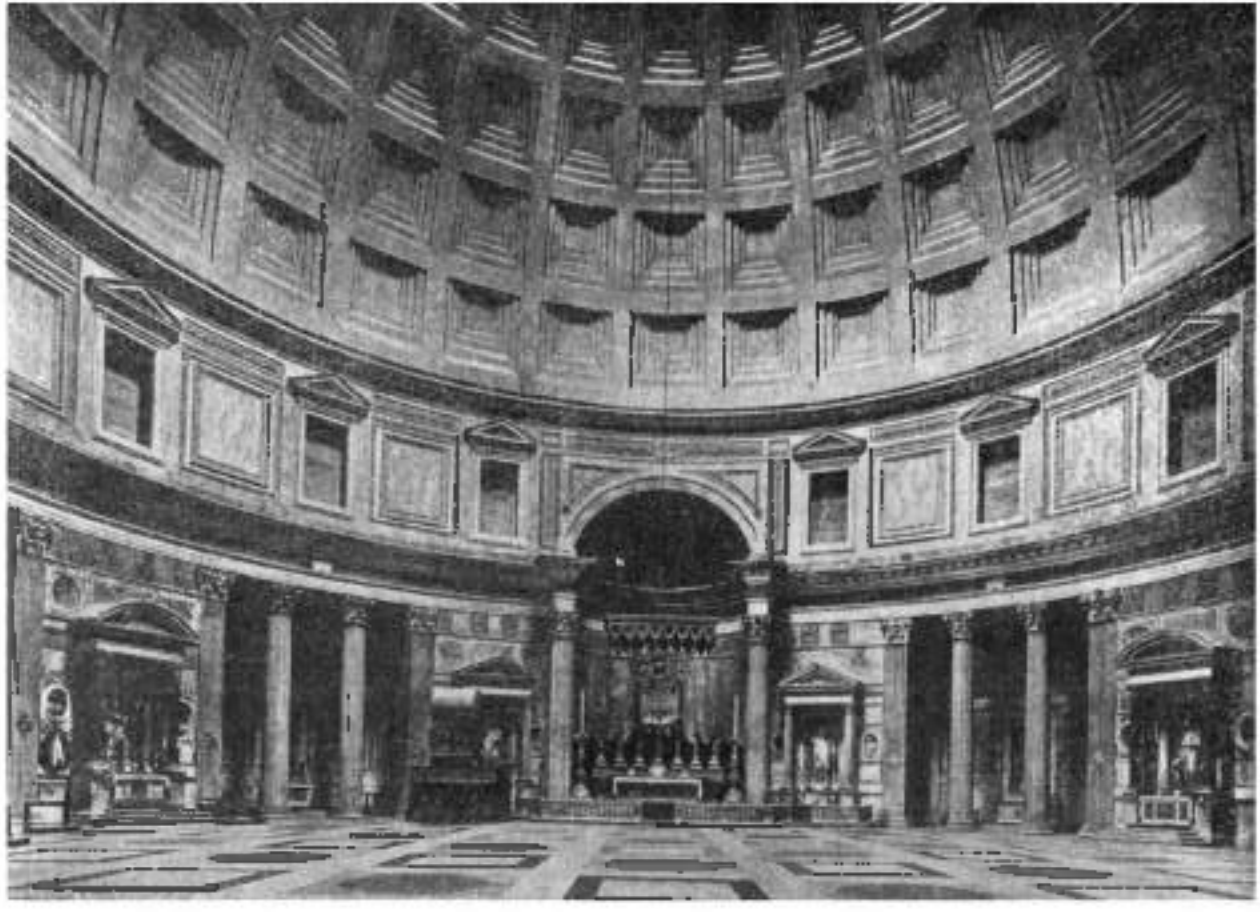
Объединяющую роль, но совершенно другого рода, играет 4-й этаж Колизея к по отношению к трем нижним этажам. Сплошная стена 4-го этажа стягивает единой лентой весь наружный барабан здания и его аркадные этажи, которые без этого верха превратились бы в ряды плохо связанных между собой арочных ячеек. Здание «развалилось» бы на множество вертикальных арочных осей. От развалинвания на отдельные горизонтальные полосы спасают несколько однообразные аркадные этажи Колизея разнообразие и последовательность украшающих их ордеров: тосканского (с некоторыми элементами родственного ему римско-дорического) — в 1-м этаже, ионического — во 2-м и коринфского — в 3-м. Эта последовательность станет в позднейшей архитектуре строгим правилом (каноном) при постановке двух или более ордеров друг над другом. В качестве просто рельефной декорации, ордера наружного фасада Колизея смягчают суровое впечатление от толстого каменного массива его стены с ее мощной и тяжелой кладкой из крупных каменных блоков. Сильная и выразительная конструкция его каменных арок-сводов казалась строителям Колизея, повидимому, слишком прозаической и недостаточно нарядной для праздничного сооружения.

ПАНТЕОН В РИМЕ И АЙЯ-СОФИЯ В КОНСТАНТИНОПОЛЕ

Среди различных типов сводов особое место занимают купола. Куполом называется свод, форма которого чаще всего образована кривой, вращающейся вокруг вертикальной оси. Простейшая форма купола — полусфера. Купола употребляются чаще всего для перекрытия помещений, имеющих в плане круг или правильный многоугольник. История архитектуры знает бесчисленное множество куполных интерьеров. К числу особо замечательных относятся сооруженный в начале II в. н. э. римский Пантеон («Храм всех богов») и византийская церковь Айя-София в Константинополе (рис. 61, 62).

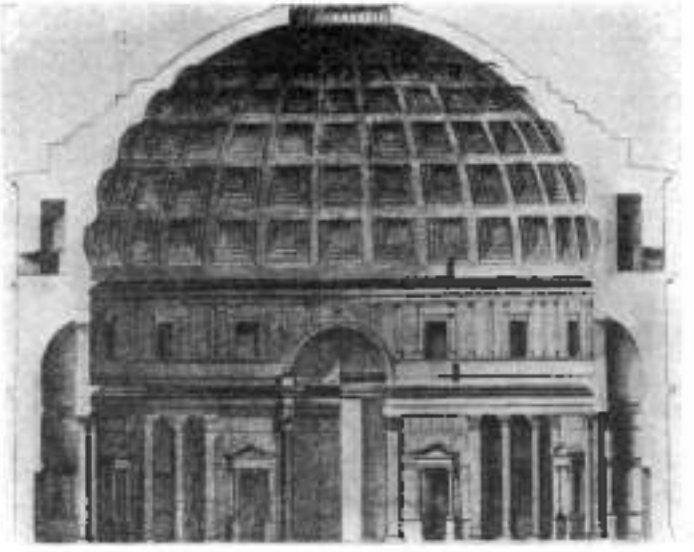
Пантеон представляет собой грандиознейший храм древнего императорского Рима. Айя-София — не менее грандиозное сооружение Византийской империи. Она была построена в первую половину VI в. в качестве главной столичной церкви, где в присутствии императора совершались богослужения, обставлявшиеся с необыкновенной пышностью, торжественностью и блеском. Для ее сооружения свозились со всей Византийской империи различные части прекраснейших античных храмов, красивые цветные мраморы и всевозможные иные драгоценные декоративные материалы. К числу особенно замечательных частей ее многоцветной архитектуры принадлежат большие колонны из темно-зеленого мрамора и красного порфира, взятые, по преданию, из античного храма Дианы в Эфесе и знаменитого храма Солнца в Баальбеке, в Сирии. И Айя-София и Пантеон послужили образцами для многих куполных сооружений позднейшего времени. В особенности это следует сказать о Пантеоне, интерьер которого до сих пор служит источником ценных композиционных идей для архитекторов, проектирующих, например, круглые зрительные залы для больших собраний.

Главное и поражающее в Пантеоне и Айя-Софии — их внутреннее пространство. При сходстве в грандиозности внутреннее пространство их, однако, глубоко отлично друг от друга. В Пантеоне это пространство-монолит, в Айя-Софии — сложная пространственная форма; в Пантеоне пространство равномерно замкнуто со всех сторон его архитектурной оболочкой; в Айя-Софии пространство выразительно открыто и разомкнуто во все стороны. В Пантеоне это простой цилиндрический объем, покрытый полусферой, составляющей с ним неразрывное пространственное целое (рис. 63, 64); в Айя-Софии — составная комбинация из более или менее отдельных и обособленных друг от друга пространственных объемов: центральной призмы и полусферы, круговых полуцилиндров и полусфер спереди и сзади и боковых пространств еще более сложного типа (рис. 65, 66). Простота и равномерная округлость объемной формы Пантеона выдвигают на первый план мощный контраст между этой общей формой его внутреннего пространства и общей же формой его архитектурной оболочки. И в этом

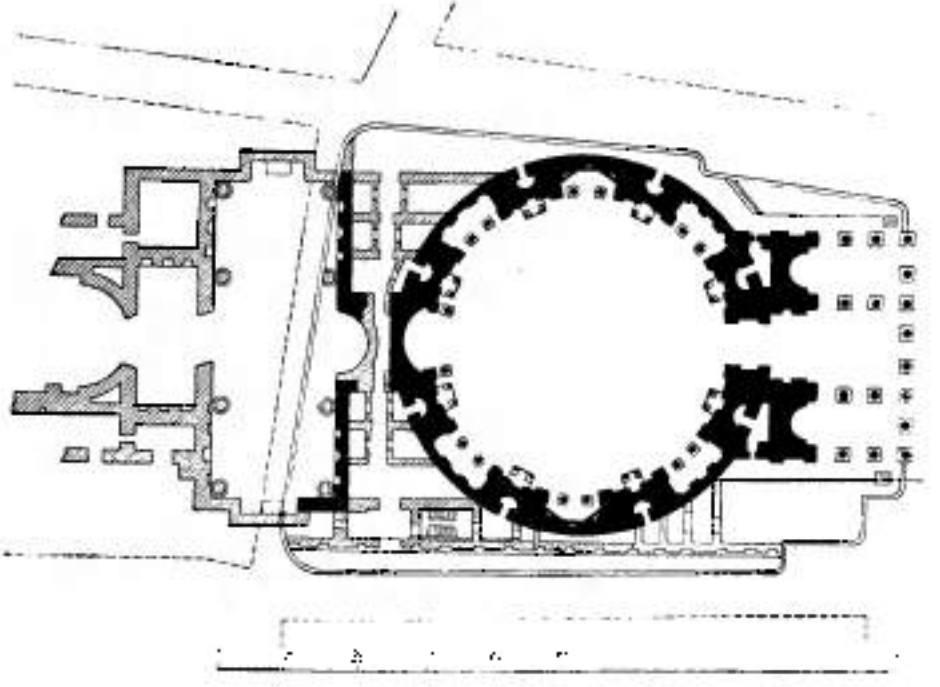


61. Пантеон в Риме. 115—125 гг. н. э.

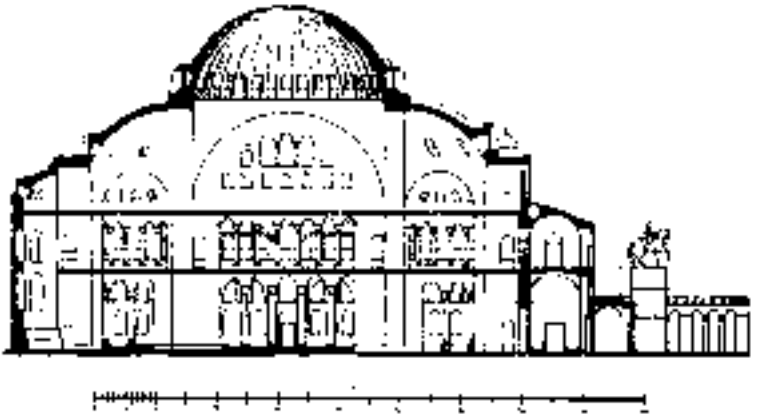
62. Айя-София в Константинополе. 532—537 гг. н. э.
Архитекторы Анфемий из Тралле и Исидор из Милета



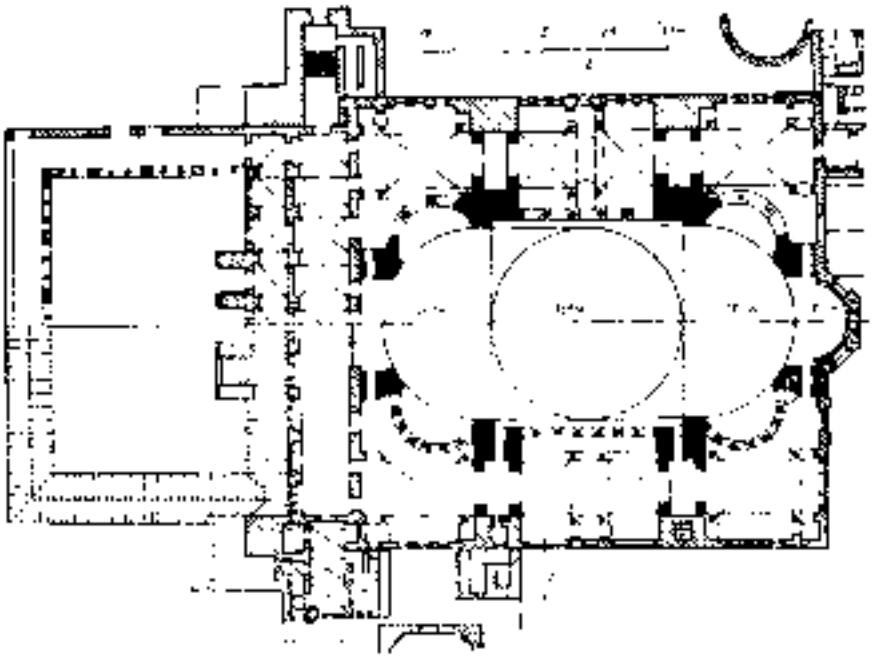
63. Пантеон. Поперечный разрез



64. Пантеон. План (с фундаментами более старых зданий)



65. Айя-Софья. Продольный разрез



66. Айя-Софья. План

контрасте особенно остро чувствуются и огромность его пространственного «монолита», и замкнутое кольцо окружающей архитектуры.

Нечто совершенно противоположное замкнутому кольцу Пантеона мы находим в Айя-Софии. Впечатление разомкнутости ее центрального и определяющего общий характер пространства объясняется, главным образом, применением мотива открытых ниш-абсид, состоящих из высокого полуцилиндра, перекрытого четвертью шара. Большие арки, обрамляющие эти ниши, являются распахнутыми выходами из центрального подкупольного пространства. Их открытость чувствуется особенно выразительно в соседстве боковых стен. Вместе с тем сами ниши примененной в Айя-Софии формы обладают свойством особой открытости. Причина этого, во-первых, заключается в их малой глубине: ниша, уходящая на большое расстояние в глубину, теряла бы свой открытый характер. Во-вторых, открытость ниши создается полуцилиндрической полукупольной формой ее задней стены, благодаря которой пространство в задней стене ниши оказывается открытым по всей своей ширине и высоте; прямоугольная, «скамеечкообразная» выемка в стене не создала бы такого впечатления открытости, как полукруглая ниша. В-третьих, открытость ниши обусловливается неполнотой ограничиваемого нишей пространства, которое производит впечатление половины цилиндрическо-купольного объема, срезанного передней вертикальной плоскостью по линии наибольшего его сечения. Ниши Айя-Софии переносят впечатление большой открытости и на центральное подкупольное пространство, повторяя дважды этот мотив и дополняя его множеством окон, придающих легкий и сквозной характер всей архитектурной оболочке этого воздушного интерьера. Два этажа колоннад и верхние окна разомкнут и боковые стены центрального подкупольного пространства и по-иному, правда, чем ниши, развивают тот же мотив его сквозной открытости.

Для описываемого контраста интерьеров Пантеона и Айя-Софии в особенности характерны форма, постановка и архитектурно-декоративная обработка их куполов. В Пантеоне купол — простая полусфера, в Айя-Софии купол на парусах или пандативах (пендентивах) (рис. 67)[1]. Вместо сплошной цилиндрической опоры для купола Пантеона, в Айя-Софии купольными опорами служат легкие упругие воздушные арки и не менее легкие разлетающиеся паруса. Купол Пантеона прочно и основательно опускается на свою цилиндрическую опору, купол Айя-Софии словно слегка касается вершин арок, взлетающих кверху. Купол Пантеона чем ниже, тем тяжелее, тем больше в нем чувствуется его вес; купол Айя-Софии у самого основания прорезан кольцом сорока окон, которые вместе с меридиональными линиями придают ему скорее вид вздувающегося и парящего наверху легкого парашюта, чем давящей книз архитектурной массы и конструкции.

Замечателен контраст архитектурно-декоративной обработки куполов. В Пантеоне это полновесная скульптура глубокого рельефа, в которой к тому же, благодаря условиям освещения сверху, сильнее подчеркнуты горизонтальные параллели; в Айя-Софии это пучок легких,

[1] Парусами называются сферические треугольники, остающиеся от полусферы, если мы с боков рассечем его четырьмя вертикальными плоскостями по сторонам вписанного в его основание квадрата, а через средние горизонтальной плоскостью, проходящей через вершины образовавшихся четырех дуг.

67. Простой сферический купол, парусный свод, сферический купол на парусах

рассыпающаяся ракетой декоративных линий, идущих лишь в меридиональном направлении. Важное значение имеет и постановка куполов на различной высоте. В Пантеоне купол поднимается с высоты в 20 *м*, и, следовательно, уже с этой высоты начинается быстро нарастающее смыкание оболочки над пространством интерьера. В Айя-Софии купол, несмотря на свой меньший диаметр (32 *м*), поднят на 40 *м* над уровнем пола, и до этой высоты центральное подкупольное пространство идет не сужаясь, если не считать скругления парусами его верхних углов.

Отмеченное выше различие в декоре куполов характерно вообще для всего декора разбираемых интерьеров: полновесно-пластического в Пантеоне и плоского, по преобычайно живописного в Айя-Софии, где вся поверхность тонкой и легкой архитектурной оболочки была украшена разноцветной мраморной облицовкой, тончайшей мраморной резьбой и цветными мозаиками по золотому и синему фону. Позднее, при превращении Айя-Софии в мусульманскую мечеть, эти мозаики были по большей части закрыты штукатуркой. Круглые щиты с мусульманскими надписями — также позднейшего происхождения. Пластическая обработка стен и купола Пантеона подчинена простой и ясной, по сравнению с Айя-Софией, почти одноэтажной схеме, основу которой составляют горизонтальные линии, идущие сплошными кольцами вокруг всего интерьера: карнизы, опоясывающие его нижний цилиндр, и затененные пояски, образуемые верхними сторонами купольных кессонов (кассет — ящиков) — прямоугольных или, вернее, трапециевидных углублений, с краями, уходящими в глубину несколькими уступами. Горизонтальные кольца чем выше, тем ближе друг к другу, в результате чего получается неизменное убывание кверху высоты горизонтальных поясов: все развитие композиции снизу вверх подчинено, таким образом, единому, простому композиционному принципу.

Простоты композиционной схемы не нарушают ни вертикальные ребра кессонированного купола, ни ритмически расставленные ниши нижнего цилиндра: вертикальные ритмы и членения остаются на всем своем кольцевом протяжении совершенно одинаковыми в куполе и почти одинаковыми под ним. При этом все поднимающиеся кверху линии, за исключением нижних арок, играющих подчиненную композиционную роль, внизу идут просто по вертикали, а в куполе единообразно сходятся по

его меридианам. Эта простота композиционной схемы оформления архитектурной оболочки прекрасно гармонирует с простой, монолитной геометрической формой внутреннего пространства Пантеона. Наоборот, со сложностью и разветвленностью внутреннего объема Айя-Софии не менее прекрасно гармонируют сложность и бесконечное разнообразие форм поверхностей, направления линий, характера членений и декора архитектурной оболочки ее интерьера.

Чрезвычайно важными моментами в композиции Пантеона и Айя-Софии являются их масштабность и освещение. В Пантеоне, в соответствии с простотой и ясностью его общей композиционной схемы, все формы — арки, колонны, жеспины и т. д. — выдержаны, примерно в одном и том же масштабе. В Айя-Софии все разномасштабно, также в соответствии с ее общим архитектурно-художественным обликом. Достаточно обратить внимание на различие в размерах арок и на размеры и расстановку окон, различные на каждой новой архитектурной части — стене, куполе или нише. Множество разбросанных по всему зданию окон заливает светом весь интерьер Айя-Софии и вызывает внутри здания пеструю и бесконечно разнообразную игру световых пятен, красок и блеска позолоты. В Пантеоне, наоборот, весь свет идет из одного круглого отверстия в вершине купола (рис. 68). Это сосредоточение всего освещения в одной и притом высшей и центральной точке производит совершенно исключительное художественное впечатление. Между прочим, оно заставляет стоящего на полу зрителя с особой силой ощущать всю высоту купольной вершины и чувствовать себя находящимся в замкнутом пространстве, бесконечно глубоко под открытым куском неба над головой. Круглое световое отверстие в вершине купола, как в Пантеоне и венец световых отверстий у основания купола, как в Айя-Софии, представляют собой два наиболее рациональных в конструктивном отношении типа устройства световых проемов в куполах. В особенности это относится к устройству круглого отверстия вверху купола.

Дело в том, что купольный свод, если он не бетонный монолит, естественнее всего складывать последовательными кольцами; каждое кольцо камней, когда оно замкнуто, удерживается от падения собственными, направленными по кольцу силами сжатия; таким образом, по завершении каждого кольца получается готовый купольный свод со все уменьшающимся центральным отверстием.

Конструктивные инженерно-строительные соображения объясняют вообще многое в архитектурной композиции Пантеона и Айя-Софии. Чрезвычайно важным моментом, в частности, является учет действующих в каменном своде и куполе сил бокового распора. Повидимому, именно опасаясь расползания купола, строитель Пантеона сделал стены его нижнего цилиндра огромной, 6-метровой, в сущности избыточной толщины (рис. 63, 64). Сплошная толщина стены привела бы, однако, к излишней трате материала, и поэтому везде, где можно, в ней оставлены полые ниши. Эти ниши составляют внизу главный художественный мотив. Стена же в разрезе через ниши оказывается наклоненной внутрь каменной опорой. В Софии весь распор главного купола передается арками и парусами на четыре столба в углах центрального квадрата (рис. 66). Эти четыре столба предохраняются от распора в поперечном направлении четырьмя мощными, очень эффектными снаружи стенами, в про-

68. Пантеон

дольном направлении — абсидами, представляющими собой в конструктивном смысле наклоненную к центру здания подпирку.

Таким образом, раздвинутый в поперечном и продольном направлениях план Айя-Софии не вызван просто требованиями художественной композиции или культа, а является логическим следствием конструкции центрального купола. Связь плана с конструкцией (обычно выявляемой разрезами) вообще чрезвычайно важный момент в архитектуре, и понимание этой связи совершенно необходимо для понимания композиции архитектурного сооружения. Рациональность плана и конструкции и рациональная связь их друг с другом должны интересовать не только инженера-строителя, но и всякого человека, подходящего к архитектуре как к искусству, потому что эта рациональность во многих архитектурных произведениях является одним из существенных их художественных достоинств. Здесь есть аналогия с тем, что происходит при восприятии произведения живописи или скульптуры. Уменье и привычка видеть за

поверхностью телесной оболочки костяк и мускулатуру делает художественное восприятие более полным и глубоким, потому что оно заставляет видеть за внешней оболочкой строение тела, дает возможность острее понимать и чувствовать взаимную связь отдельных частей.

Указанная выше логическая связь плана и конструкции может быть двоякой: иногда план диктует конструкцию, иногда, наоборот, конструкция диктует план. Так, в Пантеоне и в Айя-Софии план, т. е. желание дать огромное, ничем не загроможденное центральное пространство диктует необходимость купольной конструкции для его перекрытия. В свою очередь купольная конструкция требует для уравновешивания распора расширения плана, т. е. утолщения стен снаружи — в Пантеоне, и системы опор, крестообразно расположенных вокруг центрального купольного пространства, — в Айя-Софии. Конструктивные соображения, конечно, тесно переплетаются здесь с культовыми, социально-бытовыми и чисто художественными. Так, несомненно культовыми соображениями продиктовано удлинение центрального пространства Айя-Софии в продольном направлении — от входа к алтарю.

Это удлинение достигается благодаря открытости ниш и отгороженности боковых сторон колоннадами и стенами. Отгороженность боковых сторон сделана, вероятно, и с желанием получить добавочную площадь для молящихся путем устройства 2-го этажа, открытые галлереи которого вполне аналогичны верхним ярусам, окружающим наши театральные залы. Устройство 2-го этажа подсказывало, в свою очередь, разбивку на два яруса и самих колоннад, что было выгодно в художественном отношении, так как давало возможность избегнуть чрезмерно высоких колонн и подчеркивало многоэтажную огромность центрального пространства. В то же время устройство 2-го этажа шло навстречу требованию изолировать женщин во время молитвы: 2-й этаж Айя-Софии и служил гинекеитом, т. е. отделением для женщин, причем галлереи южной стороны отводились преимущественно для женщин знатного происхождения во главе с императрицей.

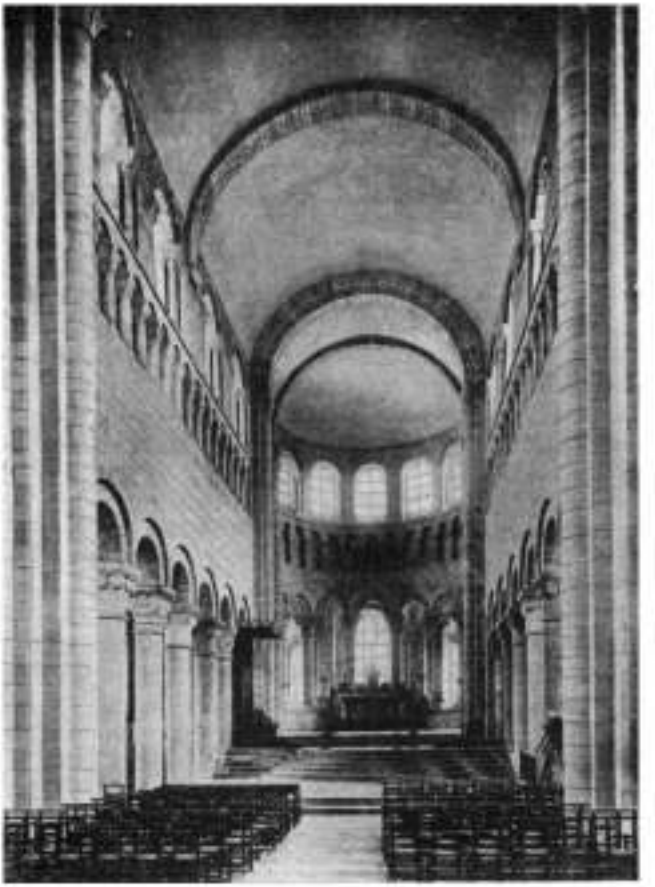
Если нам довольно хорошо известна связь плана Айя-Софии с характером культа и с его социально-бытовой обстановкой, то этого никак нельзя сказать о Пантеоне. Мы знаем лишь, что он был посвящен всему сонму главных римских богов, статуи которых стояли, повидимому, в больших нишах и в простенках между ними: в углублениях эдикул («здания»), представляющих собой архитектурную раму, оформленную в виде небольшого двухколонного портика, перекрытого треугольным или округлым фронтоном. Статуи античных богов были, конечно, удалены из Пантеона, когда он превратился в католическую церковь. Его первоначальный внутренний облик несколько изменен и позднейшими перестройками, затронувшими, главным образом, второй ярус, т. е. верхнюю полосу стены над первым карнизом.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ РОМАНСКОГО И ГОТИЧЕСКОГО СОБОРОВ

Романский стиль, возродившийся в X—XII вв. в архитектуре западного Средневековья, явился результатом чрезвычайно длительных исканий, главным образом в области церковного зодчества (V—IX вв.) Вместе с гибелью античного мира была надолго утеряна и его техническая и художественная культура. Ощупью, медленно создавались основные типы церковной и светской архитектуры — христианский храм и феодальный замок, получившие в романский период свое окончательное оформление.

Характерно для данного стиля прежде всего общее впечатление суровой торжественности и мощи, которое создается как размерами и пропорциями самого пространства интерьера, так и конструктивно-художественным оформлением его каменной оболочки. Для внушительности впечатления важны в данном случае все три измерения пространства. Огромная длина его повышает значение алтаря, расположенного в дальнем конце церкви. Незначительная по сравнению с длиной и высотой ширина, так же как в гипостильном зале египетского храма, заставляет человека особенно остро ощущать высоту колонн и стен по сравнению со своими размерами. Большая высота придает необычный облик всему интерьеру, подчеркивает символическое и художественное значение перка и верхнего освещения и косвенным образом напоминает о небе, играющем такую важную роль в религиозном мировоззрении средневековой Европы. Высота интерьеров и устремленность к небу наружных объемов здания — постоянно повторяющиеся мотивы во всей христианской церковной архитектуре. Высота интерьера церкви Сен-Бенуа на Луаре (рис. 69) подчеркнута и выявлена четырьмя главными средствами: во-первых, его «многоэтажностью»; во-вторых, наличием мощных колонн и сквозных вертикальных столбов; в-третьих, масштабностью различных деталей, например, камней кладки. Ряды кладки, поднимаясь друг над другом, являются как бы уложенной много раз меркой, дающей ясное представление о размерах стены, столбов и всего интерьера в целом. Наконец, последним масштабным средством выявления высоты служит наличие частей, в данном случае колонн и арок, однородных по форме, но значительно различающихся по размерам. Контраст в размерах уменьшает меньшие, но зато делает еще более грандиозными крупные арки и колонны и таким образом усиливает впечатление от всего интерьера в целом. Грандиозность пространства соединяется в данном интерьере с чрезвычайной массивностью и тяжестью окружающих его архитектурных форм.

Несмотря на всю свою выразительность, интерьер Сен-Бенуа не чужд известной двойственности, присущей вообще многим культовым сооружениям романского стиля. Эта двойственность во многом объясняется



64. Церковь Сен-Бенуа на Луаре. Франция. Начало XII в.

конструктивной робостью строителей, которым приходилось итти ощупью в разрешении многих новых для Средневековья конструктивных задач, придавали своим сооружениям ряда большей прочности избыточную массивность и ограничивали себя наиболее простыми, по большей части полукруглыми формами арок и сводов. В результате массивность стен и опор давит на пространство: в толстых грубоватых колоннах, в тяжелых арках, в больших глухих полях стен и сводов много неподвижности, инертной массы, художественной примитивности и как бы недоработанности; окна сравнительно малы; ясно выраженное устремление кверху перебивается доминирующими надо всем горизонтальными частями и находит себе весьма неудачное завершение в тяжелом цилиндрическом своде с пересекающими его полуциркульными подпружными арками.

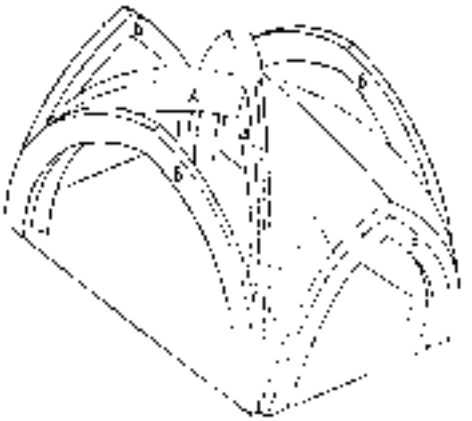
70. Собор в Амьене. Интерьер. Франция. XIII—XV вв.

Эта двойственность решительно преодолевается готической архитектурой, которая доводит до последней степени выразительности и художественной завершенности все три основных элемента композиции церковного интерьера — его пространство, каменную конструкцию и окна, причем все эти три элемента даются в изумительной гармонии друг с другом, создаваемой общностью их форм, пропорций, размеров и художественного выражения (рис. 70). Необычайная художественная сила, единство и последовательность готической архитектурной композиции, доводящей до логического конца намечавшуюся ранее линию художественного развития, стали, однако, возможными лишь в результате изобретения нервюрного свода и применения стрельчатой арки в качестве исходных пунктов всей конструктивной схемы архитектурного сооружения (рис. 71, 54).

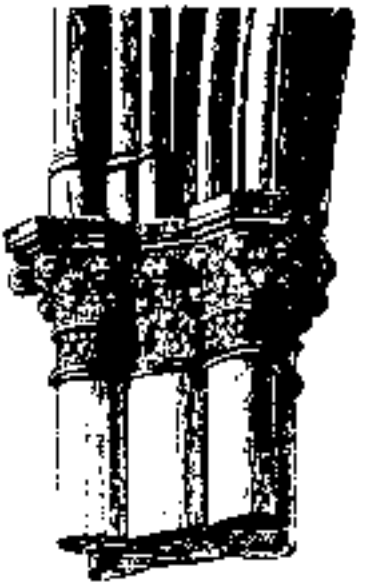
Первоначальный нервюрный свод есть тот же крестовый свод, но только иной, облегченной конструкции. Вместо того, чтобы сооружать крестовый свод из четырех толстых распалубок (рис. 57), оказалось возможным перекрыть помещение двумя взаимно перекрещивающимися прочными диагональными арками-нервюрами (рис. 71, А), а самим распалубкам придать значительно меньшую толщину. Нервюры являются в этой системе несущим каркасом, а распалубки — простым легким заполнением. При придании диагональным аркам-нервюрам полуциркульной формы шековые (расположенные по боковым сторонам квадрата) полуциркульные арки оказывались ниже диагональных, так как их радиус, равный половине стороны квадрата, меньше радиуса нервюр, равного половине диагонали. При перекрытии помещений, не квадратных в плане, а прямоугольных, получалось различие и в высоте шековых арок, расположенных по узкой и по широкой сторонам прямоугольника. Согласовать высоту различных арок между собой можно было путем придания им эллиптической или стрельчатой формы. Готические строители отдали предпочтение стрельчатой арке из двух пересекающихся дуг, более простой для вычерчивания и конструирования и прекрасно гармонировавшей с высотностью перекрываемых помещений и с общим характером проведенных при помощи циркуля и линейки. Эллипс же не может быть вычерчен при помощи циркуля и линейки. Стрельчатая форма арки имеет, вдобавок, то преимущество, что она уменьшает производимый аркой распор. Вообще говоря, распор арки и свода тем меньше, чем выше их подъем, или, как говорят, «стрела». Нервюрные своды, вследствие их меньшего веса, позволяли готическому строителю уменьшить и толщину поддерживающих их опор; а встреча нескольких спускающихся нервюр в одной точке и стремление опереть каждую нервюру на свою опору привели к превращению готической опоры в сложный пучок тянущихся кверху тонких стеблевидных колонн (рис. 72). Легкость нервюр перенеслась, таким образом, и на опоры, которые потеряли свою романскую массивность и приобрели мощный динамический полет кверху, характерный для общего художественного облика церковной готики.

Основная сила распора нервюрных сводов была вынесена искусными строителями готических соборов за пределы пространства церковной залы и не передавалась непосредственно на внутренние столбы или на утолщенную стену (как в романских храмах), а при помощи добавочных подпорных арок (аркбутанов) переносилась на громадные устои — контрфорсы, выложенные специально для этой цели с внешней стороны боковых стен храма (рис. 73, 74). Эти вспомогательные, еще по-романски массивные и громоздкие части конструкции готического собора и сделали для средневековых строителей возможным заменять толстые столбы романских церквей тонкими колоннами и создавать такие легкие, стремительно уходящие вверх помещения внутреннего пространства.

Облегчение опор отнюдь не означает, однако, что в готике «уничтожен» каменный материал. Напротив, камень чрезвычайно остро чувствуется в готической архитектуре как внутри, так и снаружи. Удален только лишний камень в интерьере, как в до конца доработанной мраморной статуе, изображающей мускулистое тело. Удаление лишнего материала, приводящее к вырезным профилям готических опор и нервюр (рис. 72), оголяет их механические свойства, например, жесткость.



71. Готические арки-нервюры: *А*, *А* – диагональные; *Б*, *Б* – щековые



72. Собор в Реймсе. Капитель и розетка ствола колонны

эластичность, легкость, и доводит до предельной художественной остроты их функциональную роль в конструктивном каркасе здания. Опоры, нервюры и т. д. превращаются при этом в какие-то огромные части грандиозного архитектурного организма. Одно, но зато основное свойство камня при этом, правда, заслоняется превращением его в архитектурную пластику — это его тяжесть, вес, устремление книзу: оно противоречило бы общему готическому устремлению архитектурных форм ввысь, которое нашло себе выражение прежде всего в том, что доминирующими сделаны не горизонтальные членения, а пересекающие их вертикали опор. Стена разбилась, таким образом, на цепь травей, т. е. вертикальных пролетов между проходящими снизу доверху опорами, а сами эти пролеты сделались максимально ажурными, состоя обычно из трех частей: нижней арки, промежуточного арочного этажа (трифория) и огромного верхнего стрельчатого окна (рис. 73). Ажурность стен — опять-таки результат замены нервного цилиндрического свода нервюрным. Все это, вместе взятое, изменяет характер и самого пространства, в особенности главного, среднего нефа (продольного пространства) собора. Оно само как бы слагается из неразрывно слитых вертикальных зданий (тоже травей), которые увенчиваются наверху зонтами нервюрных сводов (рис. 70).

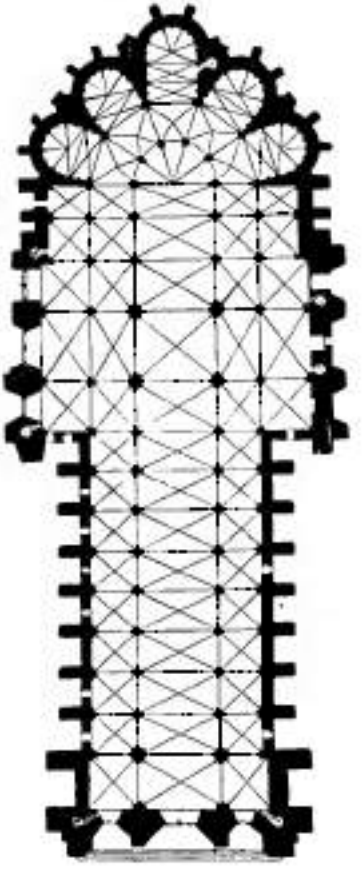
Сквозной характер аркад, отделяющих один неф от другого, подчеркивает открытость и взаимную связь всех частей внутреннего пространства, а большие ажурные окна с их цветными стеклами — витражами — делают легкой, иллюзорной и легко проницаемой преграду между интерьером собора и внешним миром. Подавляющая мощь и необычная открытость пространства, грандиозность и динамичность каменной кон

струкции, странный свет, льющийся через цветные стекла, — все это вместе сливается в единый, исключительный по своей цельности художественный образ.

Весьма разнообразная романская архитектура в ряде своих, в особенности более поздних, вариантов вплотную приближается к готике. В ряде других вариантов она образует по отношению к готике резкий контраст. Такими контрастными примерами наружной романской и готической архитектуры являются немецкая церковь Марии Лаах (XI—XII вв.) и французский собор в Реймсе (рис. 75, 76). Композиция церкви Марии Лаах построена на сочетании простых и правильных геометрических тел: цилиндра и конуса, призмы и пирамиды. Эти тела подчеркнуто четко выявлены в своей абстрактной геометрической сущности, и не менее четко подчеркнуто их простое примыкание друг к другу. Своим башенным характером, толщиной и большими глухими поверхностями стен архитектура церкви Марии Лаах близко сродни средневековому военному замку. Абстрактность и глухота этих каменных геометрических объемов оживляются расположенными на самом верху двойными арочными окнами и аркадами открытых галерей, причем и эти окна и галереи ближе всего напоминают дозорные вышки замка с их устремленностью в окрестные дали природы. В скупом украшении стен главную роль играют плоские арки, цепи плоских арочек и плоские узкие вертикальные полосы, так называемые лизены или лопатки. Этот архитектурный орнамент не разрушает четких форм каменных стен, хотя несколько умеряет впечатление их толщины. Не уничтожает он и какой-то изолированности, которая особенно чувствуется в нижней, более глухой половине здания. С этой изолированностью целого внутренне гармонирует странная нерсальность его венчающих частей, в особенности средней башни, напоминающей жилой дом причудливой формы, пустой, с открытыми пролетами окон.

После молчаливых башен церкви Марии Лаах Реймский собор поражает сложностью и декоративной насыщенностью своей архитектуры (рис. 76). Его фасад не молчит, а стремится показать и рассказать как можно больше городской толпе, притекающей к нему. Покрывающие его бесконечные скульптурные изображения — своеобразная «библия в картинах», воплощенное в камне мировоззрение раннего Средневековья (рис. 77, 78). В этом обилии теснящейся на фасаде скульптуры сливно нашла себе отражение шумная городская рыночная суетолока: в соборе нет и тени изолированности от внешнего мира. Изолирующая стена здесь почти уничтожена, заменена сложным архитектурным каркасом. Архитектурные детали предельно утончены, превращены в каменный ажур, слиты со скульптурой в сложное кружево изумительно тонкого, красивого и разнообразного рисунка, поражающее своим богатством и изобретательностью. Фигуры то располагаются тесным строем в горизонтальную ленту целого этажа — наверху, то стоят поодиночке, разделенные пролетами окон, — во 2-м этаже, то образуют сложные сцены — во фронтонах порталов, то вытягиваются в стрельчатые арки — над входами, то вновь располагаются в горизонтальные ряды — по бокам от входных дверей. При этом везде сплетение фигур в орнаментальные ряды соответствует основным архитектурным линиям, членениям и поверхностям. Во всем этом разнообразии и богатстве нет поэтому и тени

73. Собор в Реймсе. Поперечный разрез, продольный разрез, часть бокового фасада.



74. Собор в Реймсе. План

78. Церковь Марии Лаах. Германия. XI—XII вв.

путаницы, все подчинено основным ясным и крупным ритмам, все звучит стройно и полнозвучно, как руководимый опытной рукой оркестр.

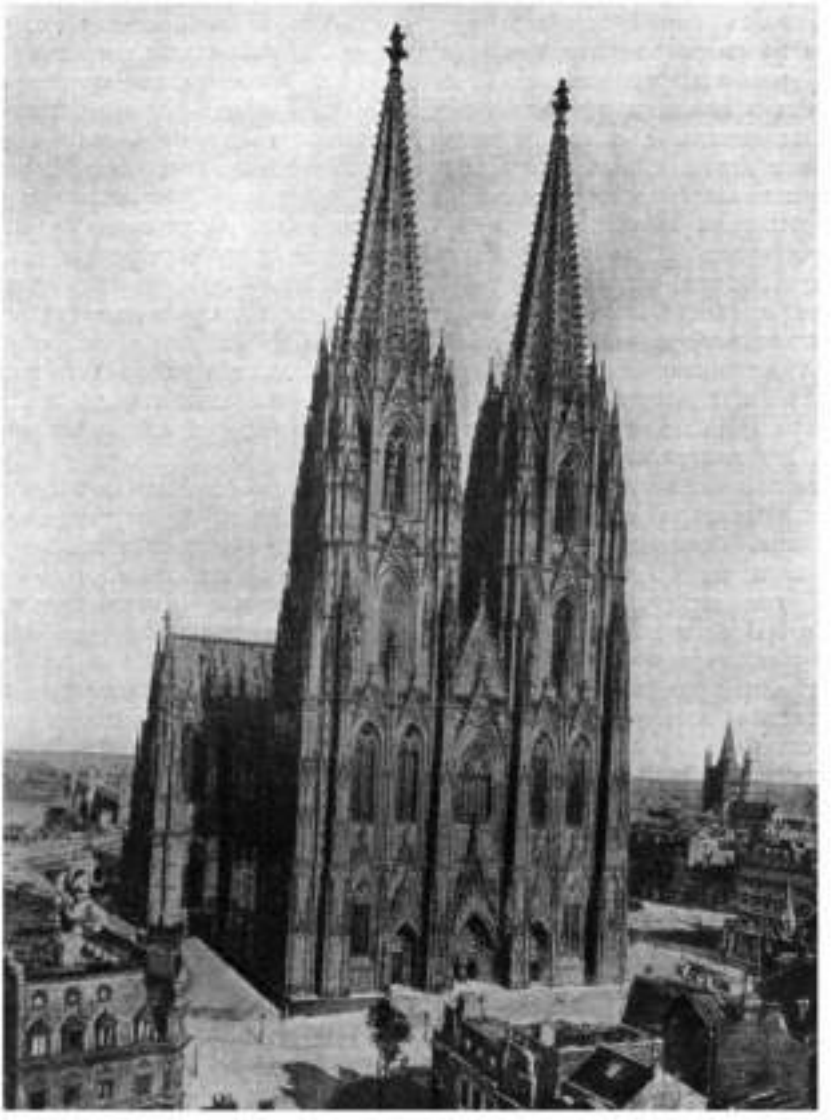
Чтобы по-настоящему почувствовать и оценить гениальный артистизм фасада Реймсского собора, полезно сравнить его с Кельнским собором, начатым в XIII столетии и достроенным в XIX веке в качестве общенационального «шедевра» германской готической архитектуры. При первом же взгляде на Кельнский собор бросаются в глаза сухость и безжизненность его подражательно-посредственной композиции, в которой господствует повторяющаяся на всем протяжении фасада схема (рис. 79). Однообразны в нем четыре почти одинаковых этажа; однообразна форма окон и расстановка их везде по-одному; однообразно обрамление окон с их резными треугольными фронтонами, одинаково пересекающими ближайший междуэтажный карниз; однообразны сами эти карнизы; однообразны порталы; однообразны ритмы, членящие здание по вертикали; однообразны горизонтальные ритмы в пределах различных этажей, однообразна скульптурная резная декорация и равномерное распределе-

76. Собор в Реймсе. Франция. 1217—1241 гг.

ние ее по всему фасаду; однообразен скульптурно-архитектурный рельеф. Не менее однообразны пропорции почти всех архитектурных форм с их назойливо-острым динамическим вертикализмом, нигде не смягченным достаточно выразительными горизонтальными членениями. И, наконец, исключительно однообразна масштабность фасада: все главные архитектурные формы (окна, двери, этажи и т. д.) примерно одних и тех же размеров; нет контрастной игры между формами более мелкими и более крупными, которые звучали бы значительно сильнее первых и объединяли вокруг себя ритмы масштабно второстепенных частей. Во всех этих отношениях в Реймском соборе изумительное художественное разнообразие и богатство. Достаточно сопоставить друг с другом, например, чистый, равномерный и масштабно единообразный ритм ленты скульптур 3-го этажа с энергично нарастающим к середине ритмом увенчанных пятью треугольными фронтонами трех нижних порталов с примыкающими к ним двумя крайними простенками. Замечательно сложное ритмическое нарастание высотности форм кверху, в частности соотношение

77. Собор в Реймсе. Часть фасада

78. Пилигрим. Скульптура на соборе в Реймсе



79. Собор в Кельне. Германия, 1270—1880 гг.

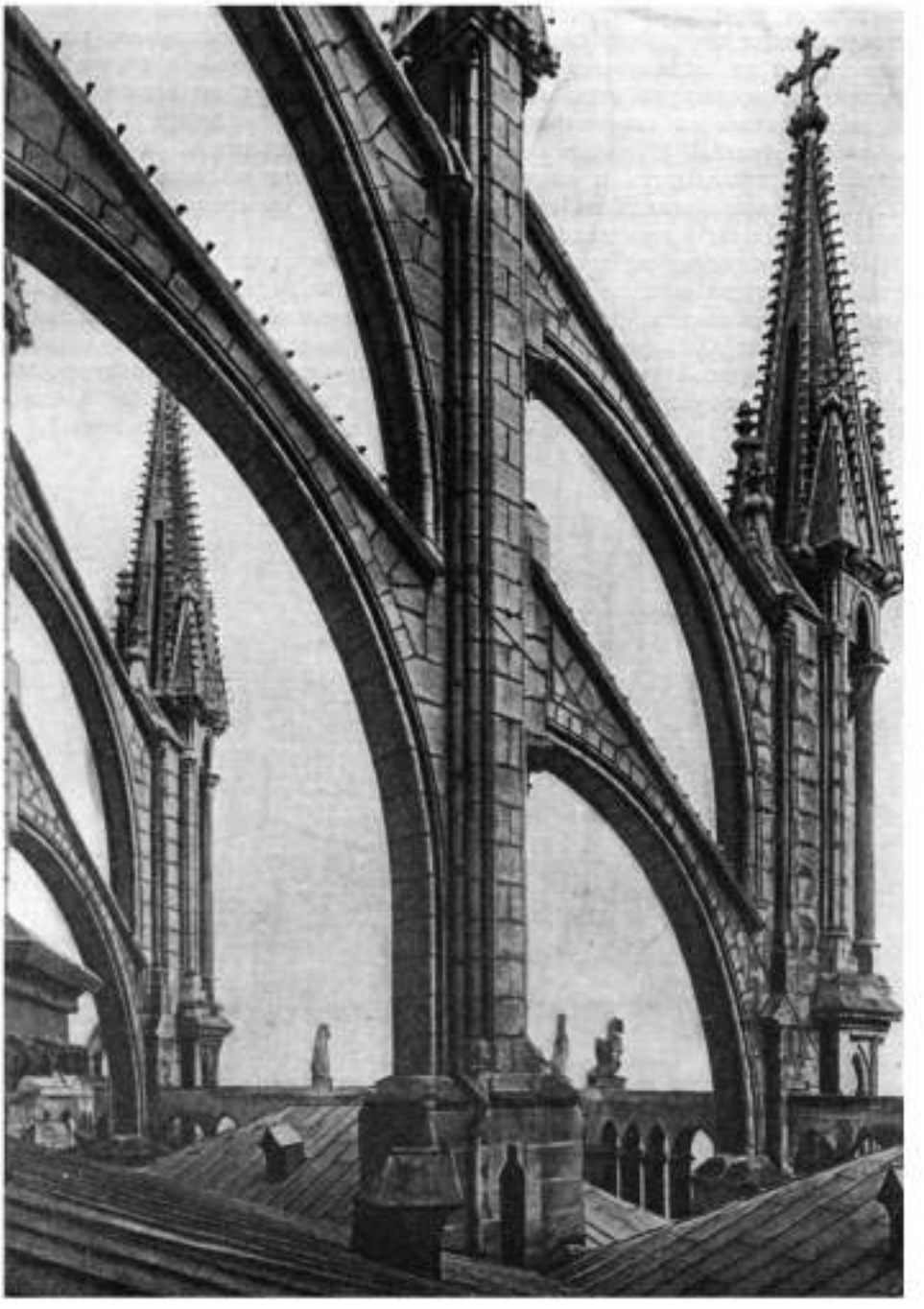
высоты двух промежуточных горизонтальных поясов: первого — между окнами 2-го этажа и карнизом 1-го этажа, второго — указанный выше ленты скульптур под окнами верхних башен. Согласуясь с архитектурными членениями, скульптура фасада Рейнского собора не подчиняется им всецело, не всюду укладывается в их рамки. В результате отграничение одной части от другой, например, одного этажа от другого, теряет свою элементарную простоту, которая наблюдается, например, при переходе

от одного объема к другому в церкви Марии Лаах. Там формы сплавляются, здесь они срастаются друг с другом. В особенности это сказывается на силуэте здания, контуры которого поднимаются кверху не крупными геометрически ясными уступами, а своеобразно непрерывными линиями и напоминающими растение островерхими формами и пучками, которые смягчают и маскируют переходные грани от одного крупного объема к другому, лежащему над ним. Та же непрерывность переходов, которая характеризует композицию фасадной поверхности, лежит в основе развертывания композиции из глубины снаружи. В церкви Марии Лаах архитектурная оболочка представляет собой как бы толстую, гладкую скорлупу, ясно отграничивающую центральное пространственное ядро здания или отдельной крупной его части от внешнего пространства. В Реймском соборе она стала такой ажурной и так разрослась и разветалась во внешнее пространство, что абсолютно потеряла характер скорлупы и вместе с этим ее изменением исчезла при взгляде на здание снаружи и ясная отграниченность внутреннего пространства от окружающей его воздушной среды.

Взаимоотношение здания и среды — вообще чрезвычайно важная и сложная сторона художественного образа всякого архитектурного произведения, богатая конкретным содержанием, многообразная по своим формам и по своему выражению. Один французский любитель острого слова говорит, что «архитектура — это искусство вписывать линии в небо». В этом парадоксе отражено совершенно правильное наблюдение, что архитектурные контуры и силуэты зданий обогащают наше художественное восприятие неба и воздушного пространства. Архитектура меняет облик неба и окружающего ее наружного пространства, так же как архитектурное оформление стен и обстановка меняют или, вернее, создают художественный облик внутреннего пространства интерьера. Та или иная оклейка стен и обстановка комнаты делают комнату тесной или просторной, уютной или неуютной, веселой или мрачной и т. д. Архитектура есть как бы обстановка пространства природы. Архитектура вписывает, разумеется, не только линии и не только в небо. Она вписывает объемы в небо, в воздух, в пространство сада, парка, улицы, площади и т. д. и вливает новую добавочную струю в художественную атмосферу окружающей ее природы или городского пространства. При этом удельный вес архитектуры в ее художественной комбинации с природой может быть мал, но может быть и огромен, как это имеет место, например, в ближайшем окружении Реймского собора. Благодаря собору пространство вокруг него стало иным. Особенно важную роль при этом играет ажур и разрастание архитектурной оболочки собора.

Из множества архитектурных форм и мотивов, образующих художественное целое этой архитектурной оболочки, особенно интересны три: это порталы, башенные окна и аркбутаны (рис. 80).

Расширяющиеся снаружи ниши порталов, опущенные почти до уровня самой площади, распространяют вокруг себя атмосферу доступности, красоты и городского уюта, делают уютной самую площадь, создают пространство, по своему построению прямо противоположное тому, которое окружает толстые каменные стены многих внутренне замкнутых романских соборов. Башенные окна совершенно иные по своему художественному содержанию. В них сосредоточилась квинт-эссенция готической



80. Собор в Реймсе. Арибутаны

мистики, с ее фантастикой, с ее добрыми и злыми силами, начиная от изображенных на фасаде святых и кончая страшными химерами, широко известными по парижскому собору Нотр-Дам (Парижской богоматери). Вытянутые пропорции этих ажурных башенных окон, их огромные размеры и постановка где-то высоко в воздухе так странны, сквозящие через них темные башенные интерьеры так таинственны и благодаря своей остекленности и ажурности так доступны из воздушного простора, что при взгляде на них отпадает мысль об их каком бы то ни было житейском назначении.

Придавая всему тайный символический смысл и насыщая соответствующим художественным выражением самые архитектурные формы, готика превратила в ребра каких-то невиданных огромных химер и аркбутаны, передающие распор сводов центрального нефа на пристроенные к наружной стене массивные каменные столбы — контрфорсы. Скелет здания разросся в виде аркбутанов и окружающее собор пространство и окрасил его своей странной и выразительной динамикой.

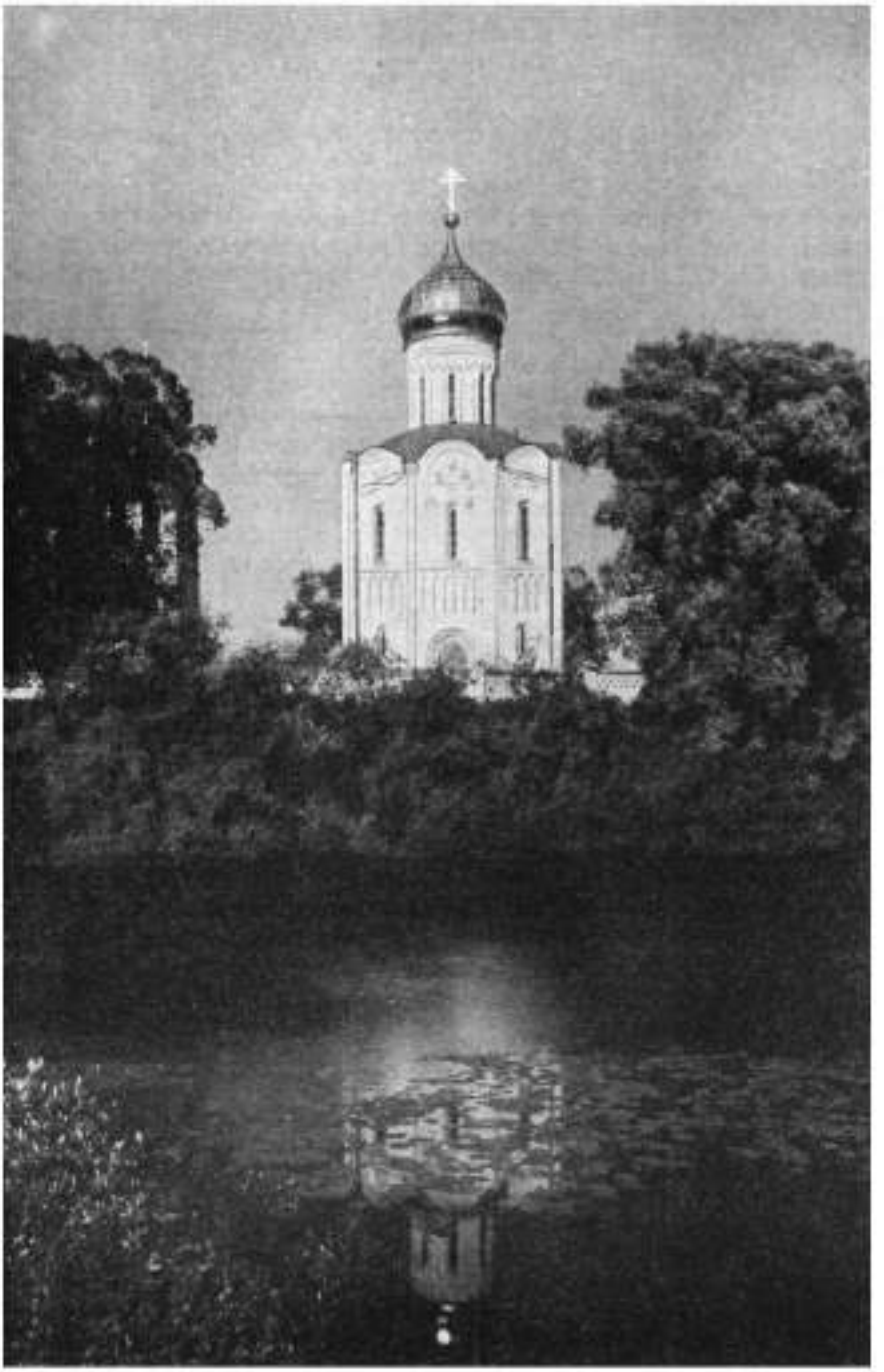
ЦЕРКОВЬ ПОКРОВА НА НЕРЛИ И ХРАМ В САМТАВИСИ

Зодчество народов Советского Союза занимает почетное место в истории мировой архитектуры. На огромной территории Союза разбросано множество замечательных архитектурных памятников, восходящих к различным периодам нашей истории, начиная со времени раннего Средневековья.

Грузинский храм в Самтависи (1050) и церковь Покрова на Нерли, недалеко от г. Владимира (1165—1166), возникли в период господства на Западе романского стиля, хотя нигде на Западе мы не найдем ничего похожего на эти замечательные художественные произведения самобытного грузинского и самобытного русского зодчества (рис. 81, 82, 83, 84). Общим для обеих церквей является купольный свод на высоком барабане, возвышающемся над прямоугольным в плане зданием, с четырьмя опорными столбами посредине (рис. 85, 86). Обе церкви внутри перекрыты сходными системами арок и сводов с тремя абсидами на восточной стороне.

Несмотря на сходство в плане и в конструктивной схеме, оба эти храма совершенно различны по своему внешнему облику. Бесконечно различны и созданные в них художественные образы. Оригинальность художественного образа церкви Покрова на Нерли заключается в соединении плавной, округлой, проникнутой почти органической теплотой пластики форм с какой-то недоступной замкнутостью и затаенной грустью, свойственной вообще многим белокаменным памятникам старого русского церковного зодчества (рис. 83, 84). Плавно-округлы в церкви Покрова все верхние увенчания архитектурных и декоративных форм: кузов и барабан (цилиндрическая стена), увенчивающие все здание; три полуциркульные арки вверху каждого фасада; верхние завершения окон и дверей; арочки над декоративными колоннами, лепящиеся горизонтально вдоль под окнами на фасадах и под карнизами абсид.

Округлы, вдобавок, самые абсиды, затем полуколонны, тянущиеся во всю высоту фасадов, декоративные колонки и, наконец, ряд обломов, обрамляющих верхние фасадные арки, окна и двери (рис. 82). Наряду с этой пластической теплотой и орнаментальной нарядностью бросается в глаза другая сторона ее художественного образа — ее грустная, одинокая обособленность. Ее стены и абсиды, никак не связуясь с землей, отвесно поднимаются кверху, сплошь отрезанные от окружающей ее травы. И хотя церковь идеально связана с пейзажем, эта связь основана не на выростании каменных форм архитектуры из каменного горного пейзажа природы, как это постоянно наблюдается на Кавказе, а на пластическом и живописном противопоставлении строгих геометрически-архитектурных форм и «художественного беспорядка» деревьев, травы, реки и неровностей почвы. Живописцы нашего северного пейзажа хорошо знают, как выигрышно бывает для картины брошенное на фоне зелени и голубого неба белое архитектурное пятно. «Недоступность» церкви



81. Церковь Покрова на Нерли. 1165—1166 гг.

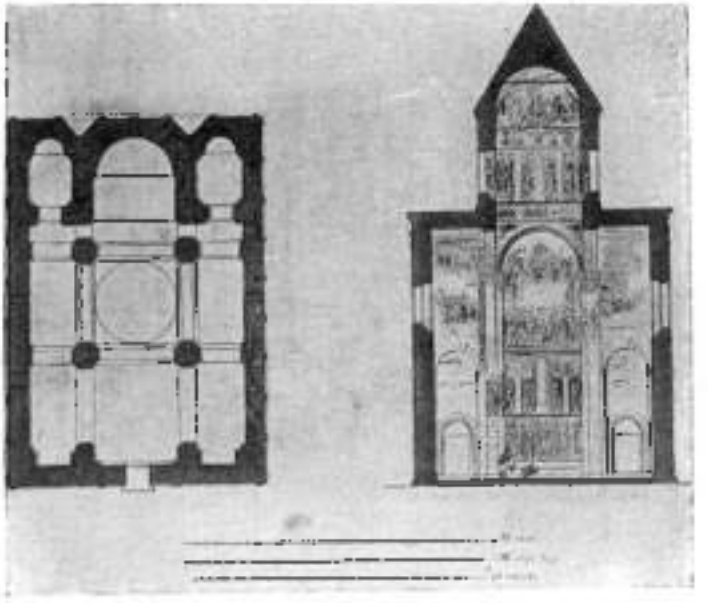
82 Церковь Покрова на Нерли. Северный фасад

Покрова резко подчеркивается высокой постановкой окон, глухим низом стен и абсид, самой формой окон, напоминающих скорее щели бойниц, чем оконные отверстия для свободного пропуска света и воздуха. Но, что особенно важно в этом отношении — это ничтожная общая площадь проемов по сравнению с общей площадью доминирующей над всем стены. Чем больше в здании окон и входов, тем оно доступнее и открытее; чем больше в нем поверхность стены, тем замкнутее производимое им впечатление. В соответствии с перечисленными только что композиционными сторонами находится решительное преобладание в этой церкви вертикальных членений, притом на сравнительно узкие полосы, — прием, чуждый членению жилого здания на горизонтальные этажи.

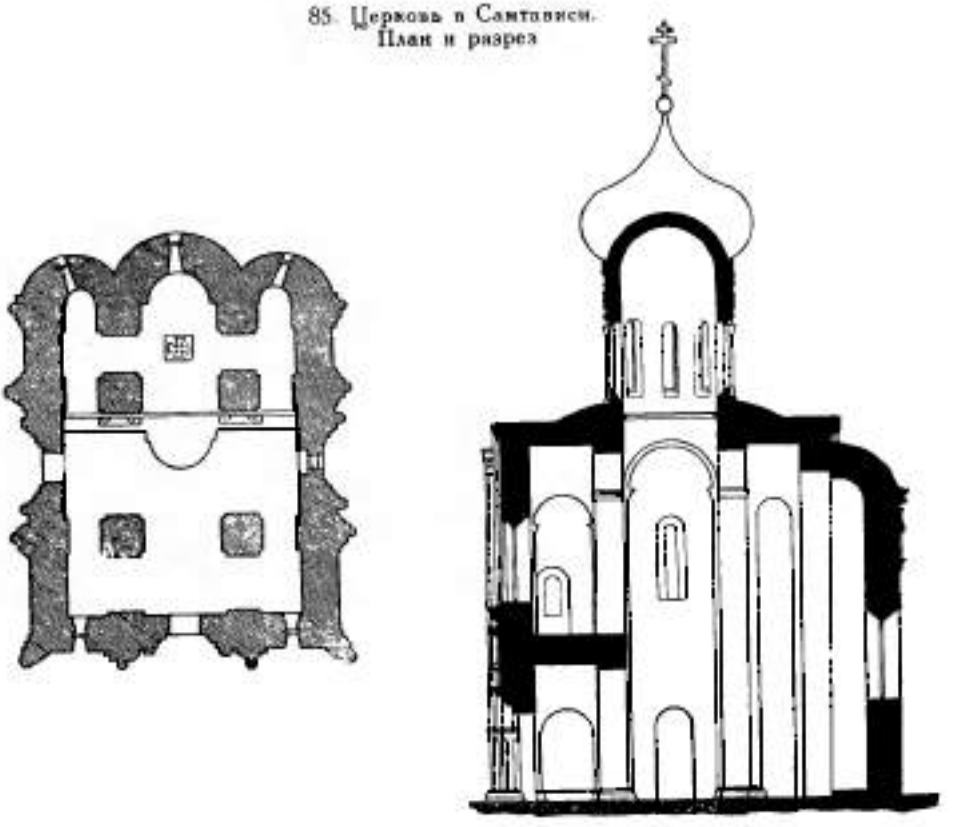
В противоположность церкви Покрова на Нерли, в наружном облике храма в Самтависи округлые формы играют совершенно подчиненную роль (рис. 84). Опоясывающие все здание глухие арки представляют собой чисто декоративный и второстепенный мотив; их пластика сведена

83. Церковь Покрова на Нерли. Вид с юго-востока

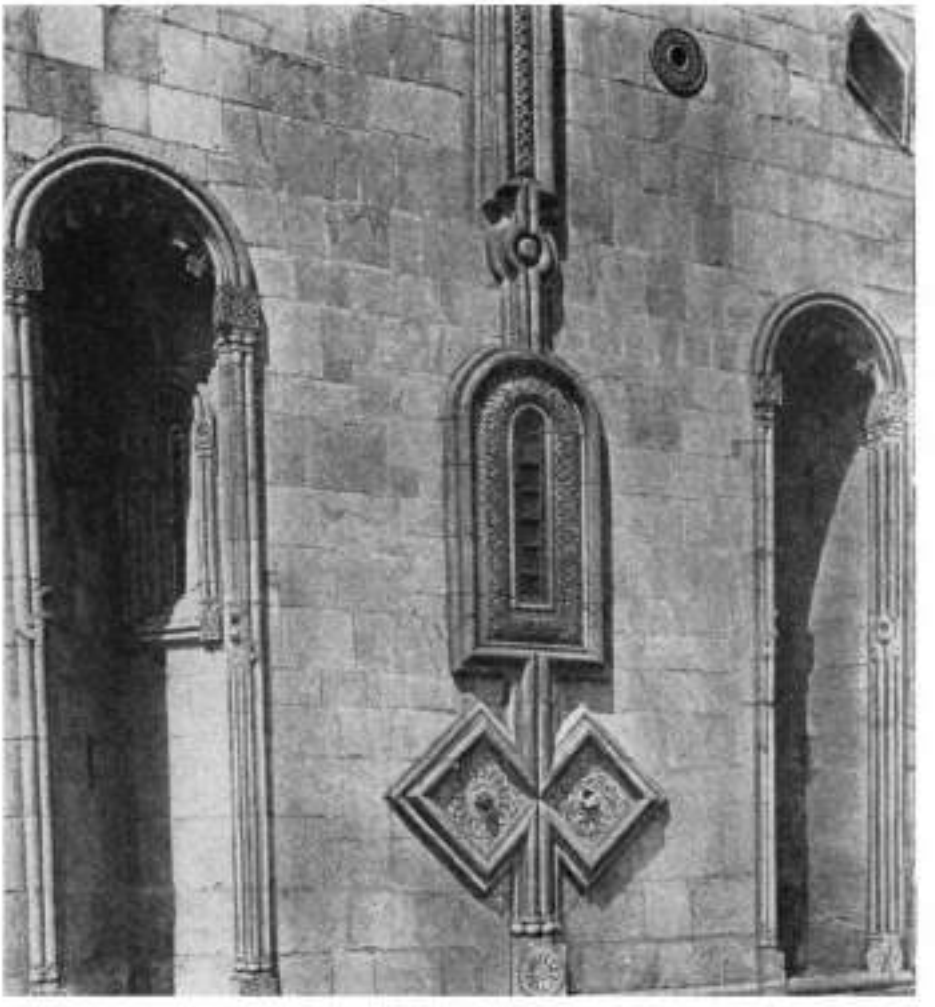
84. Церковь в Самтависи. Грузия. 1050 г.



85. Церковь в Самтависи.
План и разрез



86. Церковь Покрова на Нерли. План и разрез

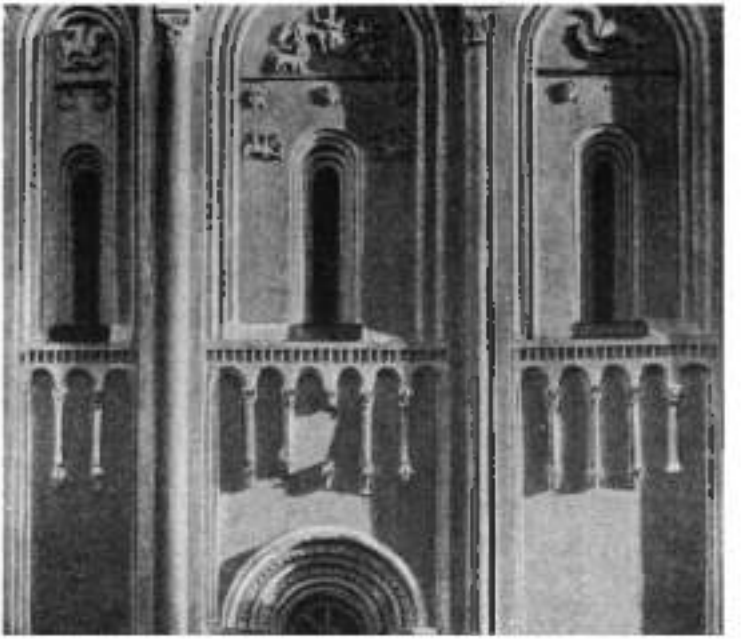


87 Кавказская каменная резьба. Грузия. XIII в.

к минимуму, и арка воспринимается как орнаментально-линейная резьба, а не как архитектурно-пластическая деталь. Округлость купола, барабана и двух углубленных ниш на восточном фасаде значительно ослаблена по сравнению с соответствующими формами церкви Покрова на Нерли: профиль купольного конуса поднимается кверху жесткими, прямыми линиями; самый этот конус и цилиндр барабана расчленены вертикалями, превращающими их в многогранную пирамиду и призму, полукруглые ниши сходятся внутри прямолинейными гранями. Конструктивный каркас круглых внутренних арок и сводов, который в церкви Покрова четко выявлен на наружных фасадах, в храме Самтависи совершенно скрыт под

86. Дмитриевский собор во Владимире. 1194—1197 гг.

прямолинейными гранями его плоских кровель и стен. В результате получилась композиция, изумительно целостная, напоминающая семью просвиных друг в друга призматических кристаллов. Несмотря, однако, на прямолинейный геометризм этой композиции, она вся согрета внутренней художественной теплотой, но теплотой совершенно иного порядка, чем в северной церкви Покрова. Прежде всего в храме Саввы нет той обособленности вертикального блока здания от горизонтальной плоскости почвы, которая есть в церкви Покрова на Нерли. Здание здесь поднимается кверху несколькими ступенями, и эта ступенчатость главных его архитектурных масс создает переход снизу вверх и сверху вниз, заставляя здание, подобно горам, последовательно вырастать из земли и вздыматься к небу. Наружное пространство свободно входит в уступы над более низкими угловатыми кровлями. Глухой характер восточной стены уничтожают две открытые ниши. Ступенчатому построению главных объем-

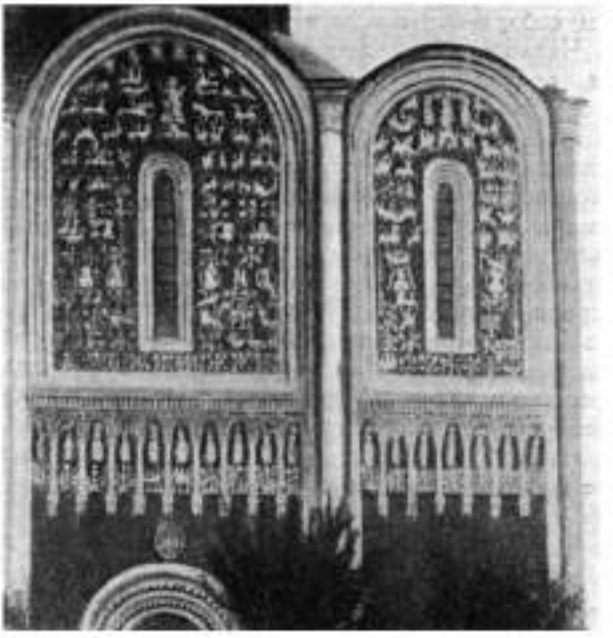


89. Церковь Покрова на Нерли. Часть северного фасада

ных масс соответствует такое же расположение декоративных арок, в особенности на восточном фасаде.

Неотъемлемой частью композиции Саитовиси является более теплый и темный цвет его строительного камня с артистической кавказской каменной кладкой, благородство и красота которой составляют идеальный фон для разбросанной кое-где по ней замечательной кавказской каменной резьбы (рис. 87).

Через 30 лет после церкви Покрова на Нерли был построен во Владимире Дмитриевский собор, повторяющий в общей схеме и в деталях ее архитектурную композицию (рис. 88). За исключением иной формы купола (более позднего в церкви Покрова на Нерли), разница между обеими церквами заключается почти только в пропорциях, но на этом примере особенно ясно видна глубочайшая и универсальная роль пропорций в архитектуре. Благодаря незначительным подчас изменениям в пропорциях композиция мирового архитектурного шедевра — церкви Покрова на Нерли — приобретает в Дмитриевском соборе совершенно иной художественный облик. В церкви Покрова на Нерли на первом месте — сильная пластика крупных частей и крупных декоративных деталей и связность тех и других в единый выразительно расчлененный организм; в Дмитриевском соборе — общий массив здания с незабываемым нарядом его архитектурной оболочки. Юношески стройные формы церкви Покрова в Дмитриевском соборе слегка раздались вширь, декоративные ритмы, например в аркатурах (рядах декоративных арочек-колонок),



90. Дмитриевский собор во Владимире. Часть фасада

счастились отдельные арочки-колонки как бы потеряли свое значение, и на первый план выступил общий узор объединяющей их ленты; такой важный архитектурный мотив, как постановка окон в отведенных им полях стены, приобрел в Дмитриевском соборе совершенно иные выразительность и смысл.

Все сказанное становится особенно ясным, если начать сравнивать обе церкви, исходя, например, из оконного проема и затем постепенно приближая его окружение (рис. 89, 90). Пропорции самих оконных проемов в обеих церквах на-глаз воспринимаются как примерно одинаковые. Но уже непосредственное углубленное обрамление этих проемов различно по пропорциям: в церкви Покрова на Нерли оно относительно шире. Оконная выемка обрамления из-за этого кажется более глубокой и, следовательно, углубленный пластический рельеф стены более значительным и сильным. Окно с его обрамлением в церкви Покрова на Нерли ближе по пропорциям к окружающему его полю стены (между аркатурой, верхней аркой и полуколоннами). Пропорции этого поля, в особенности вокруг среднего окна, также различны в обеих церквах. В Дмитриевском соборе оно окружает окно равномерной полосой, в церкви Покрова полоса над окном гораздо шире, чем по бокам. В результате в церкви Покрова это поле стены более вытянуто и гораздо ближе по пропорциям к окну, чем в Дмитриевском соборе. Благодаря тому, что в церкви Покрова над окнами оставлено гораздо большее пространство стены, чем с боков и в особенности снизу

окна в ней как бы сидят над горизонтальным поясом аркатур, тогда как в Дмитриевском соборе они включены в качестве центра в окружающее их поле стены. Число арочек-колонок в аркатурах Дмитриевского собора больше и сами арочки-колонки мельче по сравнению с окнами, чем в церкви Покрова на Нерли. В последней аркатуры по своим размерам ближе к окну; их довольно сильный пластический рельеф по своей глубине и силе композиционно отвечает рельефной пластике оконного обрамления. В Дмитриевском соборе аркатуры участились, осложнились резьбой между ними и сменили свою связь с окном, в качестве родственной ему скульптурной детали, на более тесную связь с поверхностью стены, в качестве ее архитектурного жанра.

Говоря о церкви Покрова на Нерли, нельзя не отметить живого разнообразия в ее частях и деталях. Так, на боковых ее фасадах все три вертикальные полосы различны по ширине, и поэтому различны, хотя и родственны, пропорции расположенных в них элементов. Эти отступления от сухого единообразия придают этой церкви налет артистической непринужденности и свободы, напоминающий далекие от академической сухости художественные приемы и формы греческого искусства.

МЕДРЕСЕ УЛУГБЕКА И МАВЗОЛЕЙ ГУР-ЭМИР В САМАРКАНДЕ

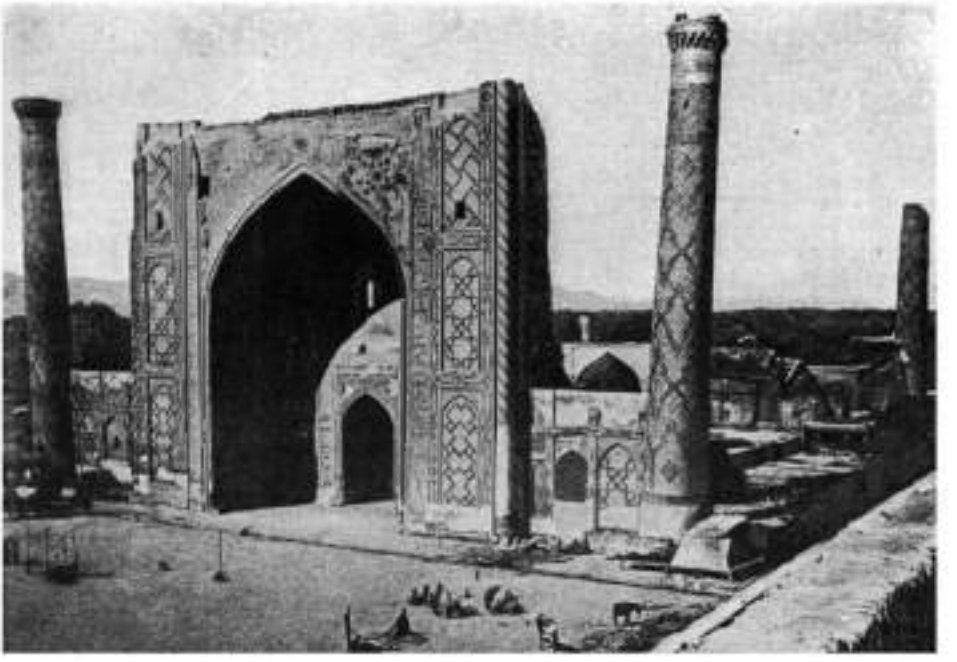
В то время как в Западной Европе готика доводила до последней степени виртуозности каменную конструкцию и серый каменный наряд своих ажурных соборов, на территории нашей Средней Азии расцвела замечательная архитектура, основанная на использовании почти единственного местного строительного материала — глины, применяемой в виде кирпича для конструкции и в виде всевозможной керамики (обожженных глиняных изделий), например цветной глазури, для украшения поверхности архитектурных сооружений. Архитектурные формы и композиционные схемы этой архитектуры чрезвычайно просты, но она сверкает внутри и снаружи яркими, радостными красками и не уступает готике в отношении величия и монументальности своих памятников. Готика тоже, конечно, любит игру красок и замечательно применяет ее в своих многоцветных окнах-витражах, но среднеазиатская архитектура делает цветным и самый архитектурный остов. Кроме того, она отличается неистощимым богатством рельефного и плоского рисунка в архитектурных орнаментах, иногда сплошь покрывающих внутри и снаружи все части архитектурного сооружения. Пользующимися заслуженной мировой известностью памятниками обладает, между прочим, наш Самарканд, расцвет архитектуры которого относится, главным образом, ко времени известного своими завоеваниями и своей жестокостью Тимура-Тамерлана и его ближайших преемников, в частности его внука — «ученого на троне», астронома Улугбека. Носящая имя последнего самаркандская медресе построена им в конце первой четверти пятнадцатого столетия (рис. 91). Медресе — это схоластический мусульманский «университет», высшая богословская школа, где преподавались и элементы различных наук.

Своим фасадом медресе Улугбека выходит на знаменитую площадь Регистан, которая замыкается с двух сторон величественными фасадами более поздних медресе: Тилля-Кари и Шир-Дор. В плане медресе Улугбека представляло собой замкнутый прямоугольный двор, задняя сторона которого занимала мечеть, служившая в то же время и аудиторией (рис. 92). Вокруг двора шли два яруса открытых наружу арок, за которыми располагались кельи для учащихся. Середина передней стороны занята выходящим на площадь грандиозным порталом. Аналогичные порталы, но меньшего размера, входили в состав архитектуры и трех остальных внутренних сторон двора. На задней его стороне портал служил монументальным входом в мечеть. По углам всего ансамбля возвышались четыре стройных минарета.

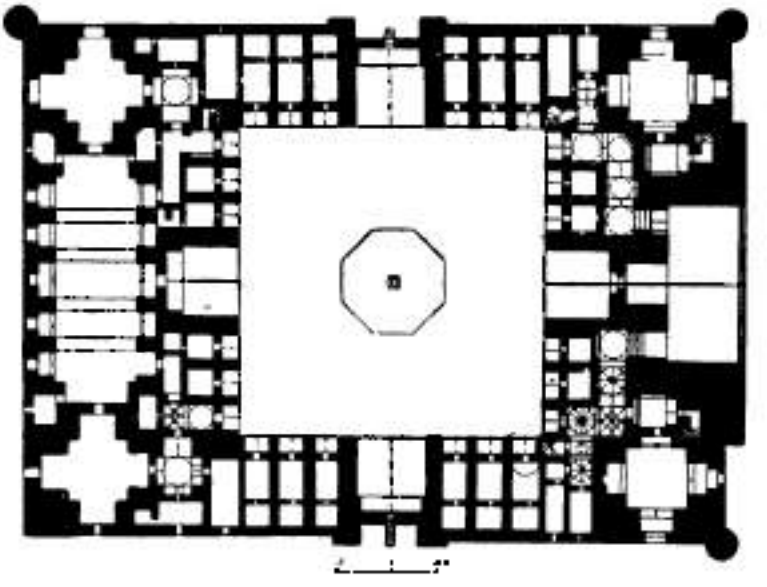
Самое замечательное в архитектуре медресе — несомненно, величественные порталы, в особенности портал наружного фасада, выходящего на площадь. Портал этот имеет значение чисто декоративное, его смысл — лишь в производимом им художественном впечатлении монументальности и величия. Впечатление это достигается необыкновенно простыми приемами, в первую очередь преувеличением размеров портальной ниши, т. е.

входа, подчеркиваемых, вдобавок, контрастом с находящимися в глубине дверями, окаймлёнными аркой, сходной с нишей по своей форме. Такую же роль, как двери, играют по отношению к портальной нише и аналогичные арочные рамки, украшающие фасад портала и прилегающих к нему стен. Весьма существенное значение для внушительной величественности портала имеет то обстоятельство, что он выделен в самостоятельный объем, возвышающийся над двухэтажным фасадом примыкающих частей здания. Тот же портал, но стоящий не изолированно, а включенный в состав многоэтажного здания, производил бы впечатление гораздо менее внушительное. Впечатлению монументальности способствует и геометрическая простота объемной формы портала. Он воспринимается с площади как простая прямоугольная призма с простым по форме вырезом ниши. Вместо сложной готической игры более мелких архитектурно-пластических форм, здесь противопоставлены друг другу крупный материальный и полый объем и вместе с ними — высокая преграда вертикальной стены и тянущее в себя открытое пространство ниши. Тонко и многозначительно выражена двойная роль входа в портал медресе: открытая портальная ниша и двери в ней открывают путь в глубину, а высокая стена фасада и задняя стена ниши словно заставляют входящего остановиться в почтительном изумлении перед величием и красотой дома Аллаха, имя которого пролетело то здесь, то там в пеструю игру украшающих фасад изразцовых узоров. Цветной узорный покров всего главного фасада медресе уничтожает глухость и тяжесть стен, а частичность лицевой стены портала, придает легкость и привлекательность создаваемой ею входной преграде.

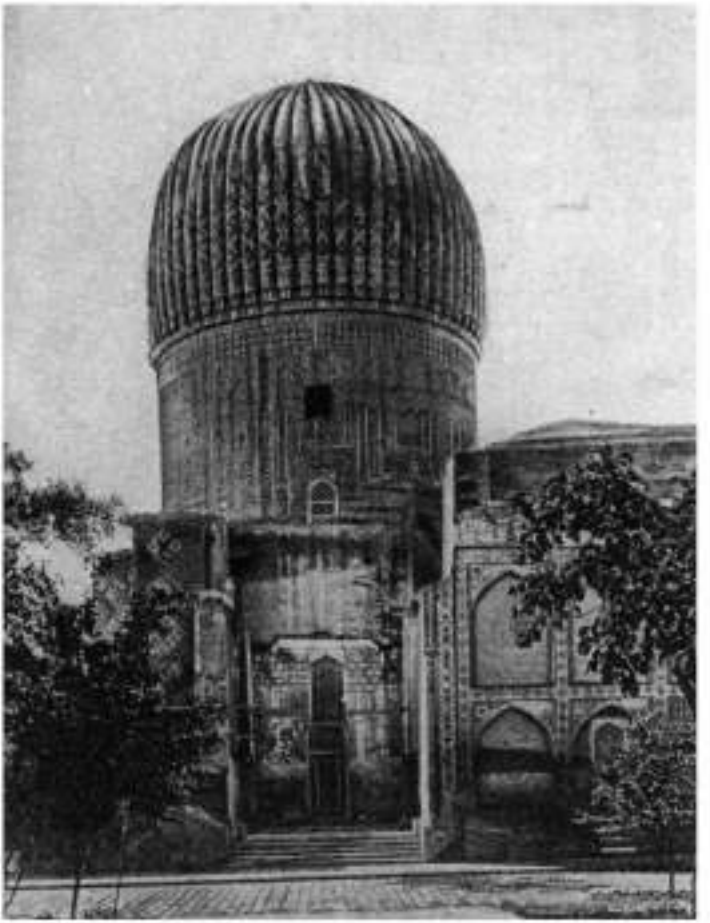
Архитектура медресе оперирует вообще не тяжелыми кирпичными массами, а легкими поверхностями-оболочками и частями полого пространства ниш. Рельефные детали стен, вроде карнизов, выступов, рустовки и т. п., говорящие о тяжести, толщине и массивности стены, или совсем отсутствуют или сведены к минимуму; декоративные арочные рамки имеют совсем слабый рельеф и скорее внушают мысль о тонкости стенной оболочки; мелкий орнамент, идущий к тому же частично диагональными узорами, также устраняет мысль о тяжести кладки; в том же направлении действуют и расцветка стен голубыми и синими изразцами, т. е. цветами, необычными для тяжелого строительного камня. Легкость и плоскостность главных поверхностей фасада подчеркиваются соседством их с пластическими цилиндрическими формами минаретов и ныне отсутствующими куполами в глубине пролетов между минаретами и порталом. Но помимо того, что и минареты и купола были предельно облегчены декоративной обработкой, минареты столь энергично вовлекают в композицию мечети небо и воздушный простор, что их пластика не звучит диссонансом в общем светлом, легком и открытом художественном облике целого. В частности, верхние точки четырех угловых минаретов фиксировали границы верхней, воздушной зоны открытого пространства двора, как бы вводили в состав архитектуры медресе кусок этого открытого пространства над двором и над крышами и тем самым создавали облегчающий всю композицию переход от архитектурных масс здания к воздушному простору вечно синего самаркандского неба. И с безоблачным покоем этого неба как-то особенно роднятся простые, крупные, монументально-спокойные архитектурные формы медресе. Но этот покой далек



91. Медресе Улугбека в Самарканде. 1-я четверть XV в.



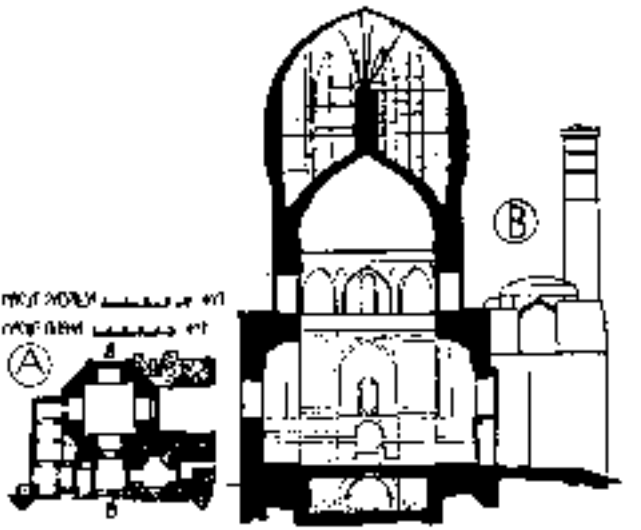
92. Медресе Улугбека. План



93. Гур-Эмир в Самарканде. Начало XV в.

от тяжелой неподвижности каменной толщи; он весь насыщен жизнью цвета и легкой изысканной динамикой бесконечно разнообразной узорной игры.

Несколько иное соотношение тех же архитектурных мотивов наблюдается в не менее замечательном самаркандском памятнике того же времени — в мавзолее Тимура и тимуридов, известном под именем Гур-Эмир (рис. 93). Здесь также налицо комбинация простых крупных геометрических форм и живого красочного орнамента, покрывающего все их наружные и внутренние поверхности. Но, наряду с примыкающей к мавзолею ансамблевой группировкой раздельных, архитектурных объемов (порталов, минаретов и т. д.), на первом плане здесь — необычайная мощь и компактность формы основного архитектурного массива (рис. 94). Впечатление исключительной мощи достигнуто здесь, так же как



94. Гур-Эмир. План и разрез

в портале медресе Улугбека, преувеличением привычных размеров определенной архитектурной детали, в данном случае напоминающего дыню купола. Купола чисто геометрической, например, полушаровой, формы могут быть гораздо больше по своим размерам, но не производят обычно того впечатления огромности, которое свойственно большим куполам, напоминающим формы органического мира, во много раз меньшие, чем подражающие им архитектурные формы. Внушительность размеров куполов органического типа, например, луковичных, по большей части в значительной мере уничтожается высокой постановкой их над основным массивом культового здания и естественно стирается по мере удаления от них зрителя. В Гур-Эмире огромный «дынеобразный» купол поставлен необычно низко и близко к зрителю, и, таким образом, его огромность выявлена с исключительной художественной силой. С такой постановкой купола тесно связан другой, не менее важный композиционный момент — его пропорции по отношению к целому зданию. В Гур-Эмире купол — не сравнительно небольшая часть или частица общего объема архитектурного сооружения, а огромная его часть, занимающая почти треть высоты целого и почти равная ему по своей толщине. В результате гигантская сине-лазоревая «стеганая шапка» купола почти подавляет основной, нижележащий архитектурный массив. Но это подавляющее действие смягчается покрывающей все легкой цветной декорацией и внушительной массивностью нижних частей: мощного цилиндрического барабана под куполом и простой восьмигранной призмы внизу.

Декорация Гур-Эмира не менее замечательна, чем его архитектурные формы. Снаружи он облицован желтыми терракотовыми кирпичами, на фоне которых выложены синей, голубой и белой наразцовой мозаикой различные надписи и декоративные узоры; поверхность купола вся была покрыта синими и голубыми наразцами. С исключительным

95. Гур-Эмир. Деталь дверей

великолепием Гур-Эмир был украшен внутри. Панцак из молочно-зеленого шпикса, мраморные резные ленты, цветная роспись, позолота, ажурные окна, изумительная деревянная инкрустация дверей (рис. 95) — все это должно было сливаться в единую гармонию с величественно-спокойным пространством интерьера Гур-Эмира (впоследствии лишившегося значительной части своего декоративного убранства).

Замечательная декорация и архитектура самаркандских памятников не стоит, конечно, особняком среди богатой истории восточного искусства. Она была возможна лишь на почве высокоразвитой художественной культуры, черпавшей свою свежесть из вековых источников народного творчества.

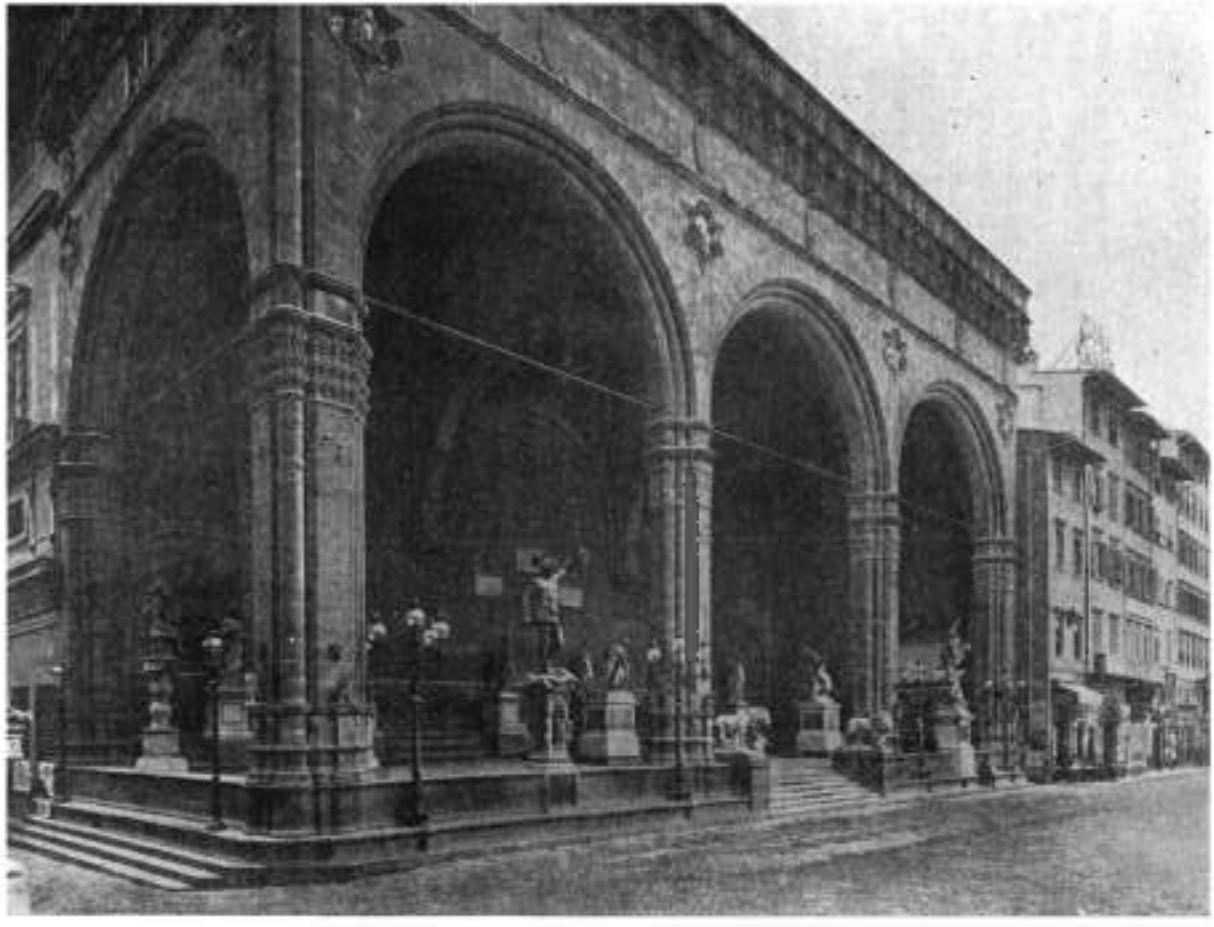
ЛОДЖИЯ ДЕЙ ЛАНЦИ И ПОРТИК ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА ВО ФЛОРЕНЦИИ

Лоджия деи Ланци и Воспитательный дом принадлежат к числу замечательных архитектурных сооружений, которыми вообще богата старая Флоренция (рис. 96, 97). Лоджия («ложа», открытая галерея) долгое время приписывалась знаменитому художнику Андреа Орканья, но, повидимому, ее подлинными создателями были сравнительно малоизвестные зодчие Бенчи ди Чьоне и Симоне Таленти. Воспитательный дом — раннее произведение гениального Брунеллеско, резко порвавшего с готикой и направившего итальянскую, а вместе с ней и всю европейскую архитектуру по новому пути, по которому уже уверенно шли другие искусства. Лоджия украшает один из углов флорентийской площади Синьории. Портик Воспитательного дома образует боковую сторону тихой площади Аннунциаты, противоположная сторона которой оформлена вторым таким же портиком; фасад собора, замыкающего третью сторону площади, также прикрыт портиком, разработанным несколько иным образом (рис. 98).

Лоджия деи Ланци (1376) и Воспитательный дом (1419—1444) отделены друг от друга всего каким-нибудь полустолетием. И тем не менее между ними лежит целая стилистическая пропасть. Лоджия говорит в основном еще языком итальянской готики, Воспитательный дом — чистейшее создание раннего итальянского Ренессанса (Возрождения). Следует, однако, заметить, что итальянская готика во многом серьезно отличается от готики северной, например, французской. В Италии никогда не умирали совсем архитектурные традиции Древнего Рима, и в итальянской ранне-средневековой архитектуре еще задолго до Ренессанса временами начинают отчетливо звучать классические мотивы, как бы предвосхищающие произведенный Ренессансом стилистический переворот.

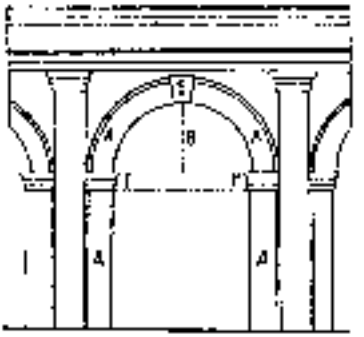
Различие Лоджии и Воспитательного дома обусловлено, конечно, в известной мере различием их назначения и их архитектурного окружения. Лоджия была задумана как своеобразный открытый зал, предназначенный для собраний ответственных граждан Флорентийской республики. Право иметь свою укрепленную башню и открытую лоджию составляло раньше привилегию лишь знатных родов. Сооружая свою Лоджию, победившая флорентийская буржуазия стремилась сделать ее символом своей силы и своего авторитета, стремилась затмить аналогичные сооружения феодальной аристократии. Поэтому лоджия прежде всего должна была быть величавой. Отсюда ее высота, равная высоте пятиэтажного дома. Но одной высоты недостаточно: в соседнем обычном пятиэтажном доме нет ни малейшего намека на грандиозность. Надо, чтобы грандиозной была сама композиция архитектурного сооружения.

Одним из таких композиционных приемов является значительное укрупнение некоторых архитектурных форм, по самой своей сути рассчитанных на человеческий рост. Арки Лоджии равняются по высоте трем этажам. Внутреннее пространство, перекрытое нервюрными



96. Лоджия деи Ланци. Флоренция. 1376 г. Архитекторы Бенчи ди Чьоне и Симоне Таленти

97. Воспитательный дом во Флоренции. 1419—1444 гг. Архитектор Ф. Брунеллеско



98. Арка и ее части

А, А — замковые; Б — замок, замковый камень; В — пята, отрезок; Г, Г — пяты; Д, Д — опоры арки

сводами, еще выше. Величавости арочных пролетов и внутреннего пространства Лоджии соответствует и обработка ее наружного каменного остова. Характерной чертой его является ясно выраженная монолитность. Мощные каменные опоры составляют одно целое — единый массив с возвышающейся над ними мощной каменной стеной. Единство и сплошной характер этого массива отнюдь не уничтожаются подобием капителей и горизонтальными поясками на самих опорах и на стене над арками. Эти пояски слишком слабы: и они, и капители воспринимаются как орнаментальная резьба на единой поверхности каменного массива, а не как части или детали архитектурной конструкции. Об этом с убедительностью говорит стесанные ребра арок с профилем отеска, проходящим одинаково по всей высоте опоры и арок, сквозь капители и все горизонтальные пояски.

Достаточно бросить беглый взгляд на портик Воспитательного дома, чтобы увидеть все его отличие от Лоджии в отношении конструкции и ее художественного выражения. Его колонны, архивольты, т. е. обрамления (наличники) арок, стены, окна и т. д. — все это четко обособленные друг от друга конструктивные части, из которых, как из составных элементов, слагается целое (рис. 98, 99). В Лоджии основной конструктивной частью, основным составным элементом является камень кладки. Каменный материал выступает на первый план во внешнем облике Лоджии, сообщая ей оттенок несколько холодной суровости, прекрасно гармонирующей с общим впечатлением мощи. В портике Воспитательного дома камень превращен в своеобразную «скульптуру» различных упругих форм: в колонны, базы, капители, архивольты, арки.

И подобно тому как в скульптуре материал, хотя и входит важной составной частью в общее впечатление, как бы отстраняется на второй план тем, что в данной вещи изображено, так и превращение камня в колонны, капители и прочие архитектурные формы портика, «оживляя» камень, преображает мертвую глыбу в архитектурную пластику, полную новой выразительности и своеобразной, напоминающей скульптурные формы теплоты. Легкие упругие колонны между широкими пролетами и эластичные арки заставляют и камень служить впечатлению радостной легкости, которое делает таким привлекательным портик и весь фасад

99 Воспитательный дом во Флоренции. Интерьер портика

здания с его легкой стеной 2-го этажа, с легким рельефом его антаблемента и пилястр, с его благородно-простыми и уютными окнами. В Лоджии, наоборот, четко выявлена суровая природа камня — его тяжелый вес, его жесткость и его инертность, неспособность отвечать упругим изгибом на действие внешнего давления: в Лоджии везде ясно видны швы крупной каменной кладки, стена массивна, опоры толсты и прямы, нигде нет ни намека на упругие кривые энтазиса, базы или капители. Каменная конструкция не превращена здесь в живую архитектурную пластику, а лишь, как сказано выше, украшена на поверхности декоративной резьбой. И даже динамические нервюры перекрытия интерьера Лоджии скорее говорят о жесткой конструкции, чем о пластике ордера с ее намеками на упругость более или менее эластичного материала.

Разработка фасада Воспитательного дома в виде ордерного портика внизу и этажа наверху вносит ряд горизонтальных членений, которые и являются здесь преобладающими. В Лоджии, наоборот, в полном согласии с ее общим образом, сильно выражены вертикали, заставляющие взгляд скользить почти без задержки вверх по опорам, непосредственно переходящим в нерхнюю стену, вплоть до венчающего все сооружение карниза. Вертикализм Лоджии, помимо ее собственного образа, несомненно, обусловлен соседством мощного вертикального массива дворца Синьории. Горизонтализм и длина портика Воспитательного дома, в свою очередь, тесно связаны с открытым пространством и всем ансамблем площади Аннунциаты, с которой его сливает невысокая лестница, тянущаяся почти вдоль всего фасада. Сверху фасад Воспитательного дома прикрыт сильно выступающим краем кровли, возвращающим взгляд вниз — к окнам, к карнизу, к лестнице, к площади. Полуготический карниз Лоджии имеет сравнительно небольшой выступ и обращен своим лицом не книзу, а вдаль и вверх. Любопытным лирическим ключом к архитектурному образу обоих сооружений служат украшающие их декоративные изображения: добродетелей — на барельефах Лоджии и подкинутых младенцев — на медальонах (работы Делла Роббиа) в арках аркад Воспитательного дома. Художественная ценность обоих архитектурных сооружений бесконечно повышается оттого, что они оба составляют часть большого художественного ансамбля.

К А П Е Л Л А П А Ц Ц И

Пользующаяся мировой известностью капелла Пацци Брунеллеско украшает собой интимный монастырский двор при церкви Санта Кроче во Флоренции (рис. 100, 101). Она строилась, достраивалась и украшалась в течение нескольких десятилетий, начиная с конца 20-х годов XV в., так что работы над ней закончились уже после смерти ее творца. Основателем ее был некий Андреа Пацци, представитель влиятельной флорентийской семьи, купец, выдвинувшийся на крупные государственные должности при Козимо Медичи. Капелла была семейной молельней Пацци и в то же время местом для заседаний монастырского капитула — особой коллегии, ведавшей местными церковными делами. По сравнению с соседней церковью капелла — совсем небольшое сооружение: ее фасад тянется всего на высоту, примерно, двух — двух с половиной этажей, но он разработан в формах, производящих впечатление такой значительности и простора, который присущ обычно монументальному зданию гораздо более крупного масштаба.

Капелла Пацци занимает выдающееся место в истории европейской архитектуры, потому что она — один из первых шедевров, обеспечивших победу над готикой новому искусству, стремившемуся возродить традиции греческой и римской античности.

Капелла Пацци — это ранний цвет весны итальянского Возрождения, такой юной, свежей и сильной, влюбленной в красоту и гармонию, такой богатой творческими умами и гениями искусства. И для общей характеристики некоторых существенных сторон художественного образа капеллы Пацци напрашивается то же слово — юность. Юность — это красота и стройность, динамика и полет; это чувство легкости, свободы и простора; это гармоническая слаженность организма; это крепкий костяк, экономно обтянутый упругой мускулатурой. Нечто от всего этого есть и в художественном образе капеллы Пацци (рис. 102; ср. 103).

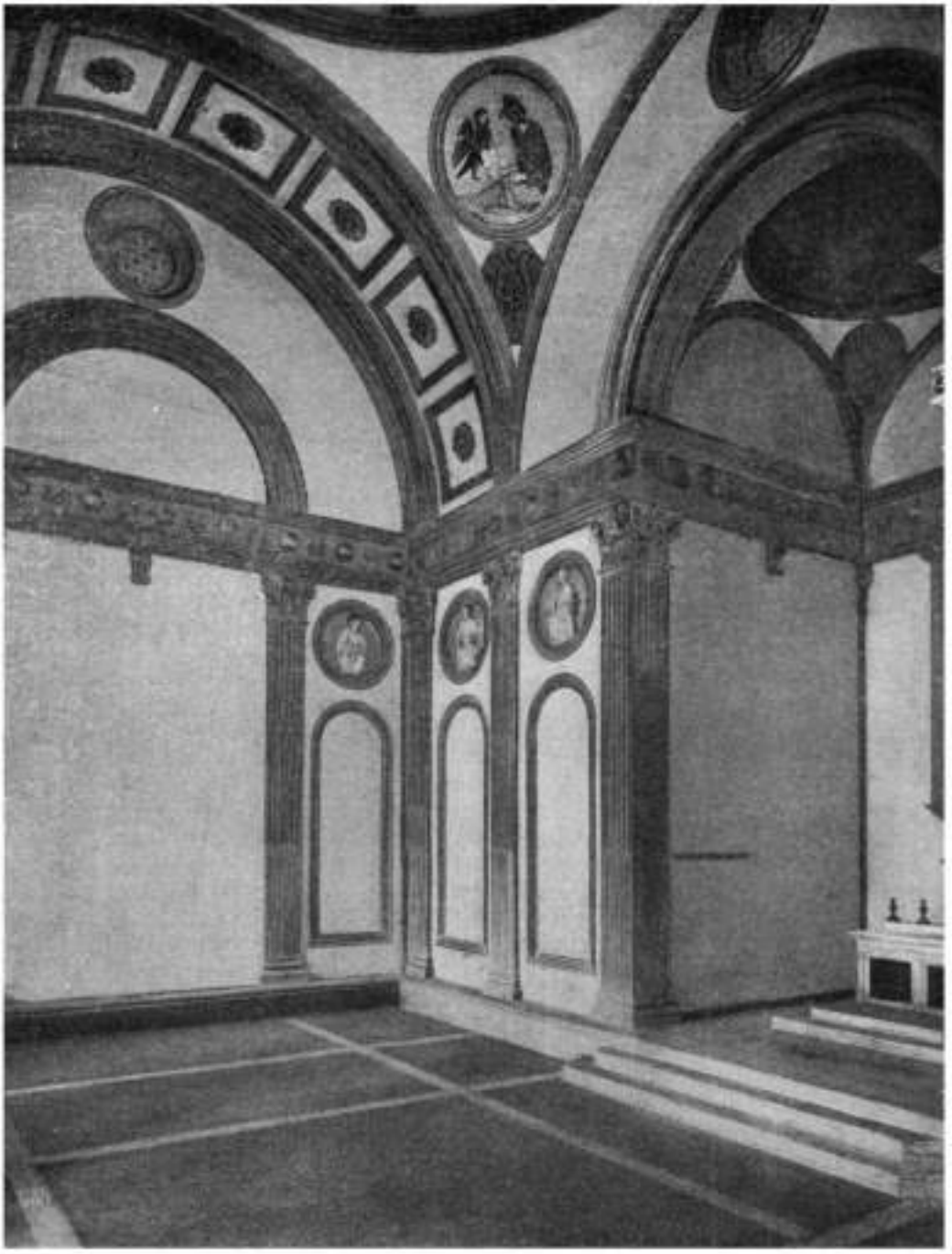
Прелесть этого образа и достоинство создающей его архитектурной композиции кроются прежде всего в общем архитектурном построении капеллы. Основные ее части — портик, центральная часть, хор (алтарь) и прилегающие к нему боковые помещения (рис. 104). Для перекрытия центральной части капеллы Брунеллеско выбрал легкую форму зонтичного купола (рис. 105). Купол, помимо красоты своей формы, поднимает потолок, уводит взгляд ввысь, создает простор в верхней зоне интерьера. А так как капелла в плане прямоугольна, купол поставлен на паруса, передающие вес купола на четыре угловые точки квадрата. Нижние края парусов образуют по сторонам этого квадрата четыре широкие опорные арки. Паруса и арки поднимают купол еще выше над головой зрителя и создают взлет линий вверху, усиливают высотность композиции интерьера. Для противодействия боковому распору купола и подкупольных арок купольное здание нередко крестообразно раздвигается в плане. Это распространение здания в сторону вокруг

100. Двор церкви Санта Кроче, в глубине капелла Пацци. Флоренция

центрального подкупольного квадрата есть и в капелле Пацци. Расширение поперечника капеллы диктовалось, однако, помимо конструктивных, и соображениями художественными. Во-первых, если бы фасад капеллы был равен по длине диаметру центрального купола, он был бы слишком мал, чтобы играть доминирующую роль в художественном интерьере двора, чтобы освещать его своей красотой. Кроме того, он потерял бы свой горизонтализм, связывающий капеллу с окружающим двор галлере-

101. Капелла Пацци во Флоренции. 2-я четверть XV в.
Архитектор Ф. Брунеллеско

ями. Во-вторых, если бы интерьер капеллы ограничивался центральным подкупольным квадратом, он был бы тесен с боков, в особенности по сравнению с его высотою. Чтобы дать в маленькой капелле ощущение не только взлета, но и простора, надо было раскрыть подкупольное пространство по все четыре стороны вдоль и поперек. И Брунеллеско расширил поперечник главного помещения, сделал его равным ширине фасада. Получившиеся дополнительные боковые части интерьера он



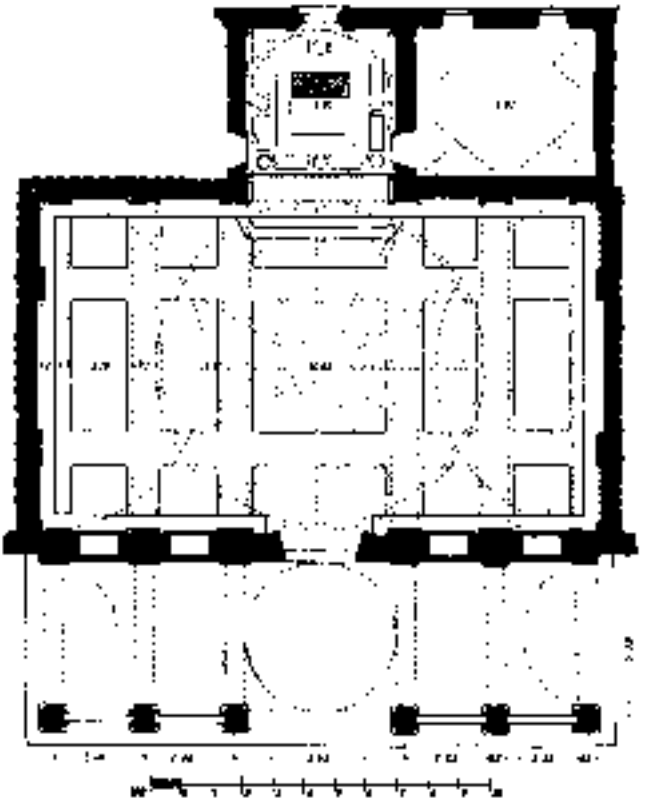
102. Капела Шарл. Интерьер

105. Капелла Пацци. Композиционная схема мотива двойной арки

перекрыл крестообразными нестрельчатыми сводами-арками полуциркульной формы. Благодаря этому расширению капелла стала просторной в поперечном направлении, ее поперечник был приведен в гармоническое соглашение с ее высотой. В глубину пространство капеллы раздвинуто небольшим помещением хора. Спереди оно раскрыто дверью и окнами. Впечатление просторности центрального пространства усиливается благодаря контрасту его с маленьким хором и с формой галлереи портика, также вытянутой в поперечном направлении, но гораздо более узкой, чем центральный интерьер.

Брунеллеско мог еще увеличить интерьер капеллы за счет переднего портика и расположенных по бокам от хора помещений, но это простое количественное увеличение объема лишало бы интерьер ряда художественных контрастов и умаляло бы удельный вес купола. Кроме того, оно должно было итти за счет уничтожения портика, который является художественно необходимой частью всей композиции. Замена открытого портика даже равноценным ему по красоте закрытым фасадом устраняла бы активную непосредственную связь капеллы с примыкающими к ней галлереями двора и со всем его интерьером; а эта связь играет важную художественную роль, так как превращает весь двор в единый художественный ансамбль, в котором все пути ведут к капелле, все уголки втягиваются в создаваемую ею художественную атмосферу (рис. 106). Благодаря портику капелла — не инородное тело в ансамбле двора: открытый портик капеллы — одно из звеньев, и притом главное звено, в кольце дворцовых галлерей, а его открытое уютное пространство — как бы часть, и притом лучшая часть, общего дворового пространства.

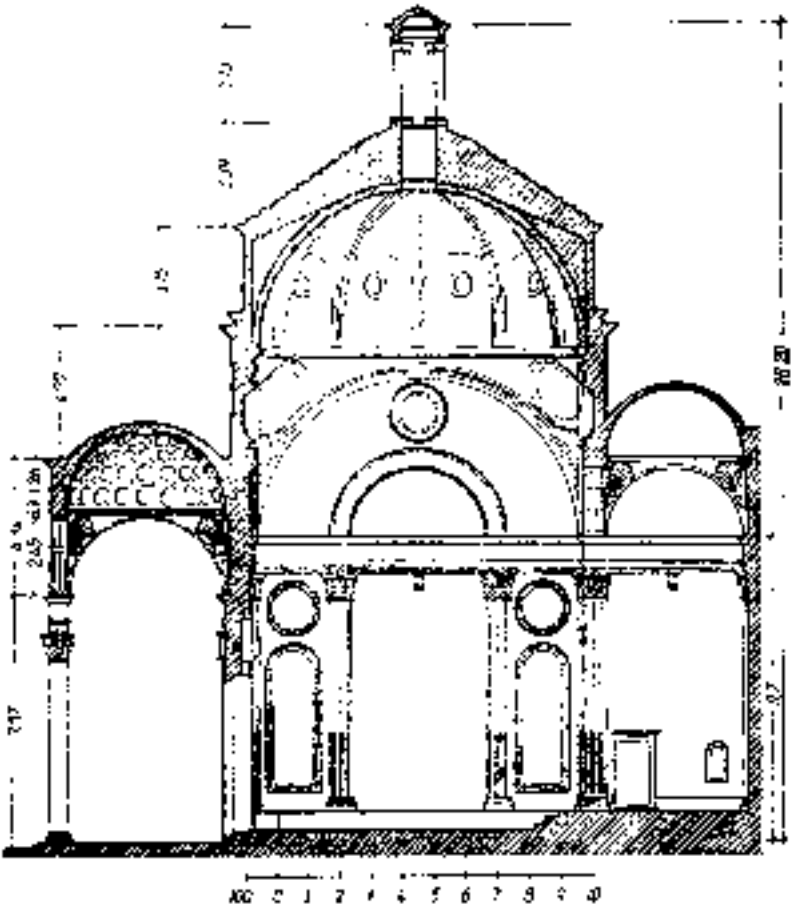
Жертвуя ради портика частью внутреннего пространства капеллы, Брунеллеско замечательно использовал архитектурные членения и декорацию интерьера, чтобы усилить впечатление его просторности и высоты. Главным архитектурно-декоративным мотивом он сделал мотив двойной арки, подсказываемый самой конструкцией здания, а именно широкими опорными арками под куполом (рис. 102, 103). Сами по себе эти арки имеют несколько расползшиеся в ширину пропорции и нуждаются в художественном претворении, чтобы соответствовать общему облику стройности и взлета. И Брунеллеско вшел в них внутреннюю арку, которая, естественно, оказывалась более стройных пропорций и перебивала впечатление слишком широких пропорций исходной арочной формы. В то же время, благодаря получившемуся контрасту, внешняя арка производит впечатление еще более широкой и высокой,



104. Колелла Пацци. План

раздвигает пространство в ширину и в высоту. Но Брунеллеско не удовлетворился этим: он сделал главным мотивом двойной арки внутреннюю широкую полосу между ее внутренним и внешним контурами, разместив в этой полосе две полуциркульные рамки и три круглых медальона. Размещение орнаментальных медальонов вверху под антаблементом и в самой вершине арочной полосы — пример удачного применения орнамента для выявления масштабности, в данном случае для усиления высотности и взлета основной архитектурной формы. При этом декоративное применение полуциркульных рамок и круглых медальонов как бы оправдано соседством окон такой же формы на других стенах, так же как внутренняя арка двойной арки оправдана наличием проема и стен такой же формы в хоре.

Той же цели усиления стройности и взлета служит и естественно примененный ордер (рис. 102). Пилястры членят горизонтальные полосы стен на вертикально устремленные прямоугольники, антаблемент разграничивает низ и верх и служит одним из главных горизонтальных членений, отмечающих все более высокие зоны внутреннего пространства, куда увлекают взгляд зрителя вертикали пилястр и взлетающие кривые



105. Капелла Пацци. Разрез

арок и парусов. Во всю эту легкую динамику ордер (в частности его антаблемент) вносит элемент покоя, который является не менее важным слагаемым художественного образа капеллы, чем динамический полет ее криволинейных форм. Имеет ли примененный в интерьере ордер пилястр реальное конструктивное значение — этого нельзя сказать по его внешнему виду, как это можно положительно утверждать относительно колонн его наружного портика. То же самое следует заметить и относительно темных архивольтов, т. е. огибающих профилеванных контуров арок и расходящихся зонтиком ребер купола. Но если бы все это было даже чистой декорацией, эта декорация не безразлична к конструкции и к основным архитектурным формам. Архивольты арок, пилястры, антаблемент и т. д. подчеркивают границы крупных конструктивных поверхностей стен и сводов, проясняют основное гармоническое строение и членение интерьера. Эти более темные декоративные «линейные» детали отмечают основные линии передачи напряжений в конструкции, застав-

106. Капелла Пацци. Вид самого портика

дают зрителю живо почувствовать ее легкий, гармонически слаженный костяк. И одно из главных очарований интерьера капеллы заключается именно в том, что его стены и перекрытия — видимая архитектура и притом архитектура ясная, прозрачная и гармоническая.

Архитектурный орнамент интерьера капеллы весьма экономен, и в этой экономии чувствуется понимание красоты гладких поверхностей и стремление не разбивать богатой рельефной декорацией образ, создаваемый прежде всего красотой и значительностью самих архитектурных форм. В перекрытии портика — гораздо большее богатство декорации (рис. 107). Но и здесь орнамент, несмотря на все свое богатство, служит также для подчеркивания, разграничения и выявления красоты основных архитектурных форм. С этими архитектурными формами ясно согласуются и формы самого орнамента: с поперечными арками — орнаментальные аспиты, с цилиндрическими сводами — прямоугольные кессоны, со сферическим куполом — круглые «тарелки», с парусами — расходящиеся веером раковины.

101. Капелла Пацци. Плафон портика

Не менее замечательно, но совсем по-иному разработан орнамент фасада капеллы (рис. 101). По вертикали этот фасад состоит из трех основных частей: колонн, широкой полосы аттика над ними и деревянных столбиков, поддерживающих кровлю. Высокий аттик был нужен отчасти для закрытия сводов портика, причем он сделан довольно массивным, повидимому, для увеличения нагрузки на колонны, необходимой для нейтрализации распора указанных сводов. В соответствии с общим обликом стройности целого Брунеллеско разбил горизонтальную полосу аттика на вертикальные рамки, отделив их друг от друга маленькими сдвоенными пилястрами. По ширине пара пилястр, примерно, равна диаметру колонны. Следовательно, по мощности опоры пара пилястр легче и слабее колонны примерно в два раза. Деревянный столбик в сечении приблизительно равен пилястре. Следовательно, он вдвое слабее их пары.

Таким образом, снизу вверх идет последовательное облегчение мощности опор, а также укорочение их высоты. Общая легкость композиции требовала и художественного облегчения массивности аттика. Парные

лиэнстры прекрасно выполняют эту задачу, так как их толщина является для художественного восприятия и толщиной разграничиваемой ими стены. Промежутки стены аттика между лиэнстрами Брунеллеско художественно облегчил еще более, введя простой, но необычайно удачно найденный и изысканный мотив легких крестообразно пересеченных рамок. Загадочным остается необыкновенно простое оформление верха капеллы с указанными деревянными столбиками и непригнанными черепичными кровлями. Результат ли это недоработки верха, как думают некоторые, или продуманный и смелый художественный прием? В пользу второго решения говорит, во-первых, указанное выше включение деревянных столбиков в общий композиционный ряд облегчаемых и укорачивающихся кверху опор, во-вторых, то обстоятельство, что богатое архитектурно-скульптурное оформление верха малевской капеллы было бы убито более крупными масштабами и совершенно отличными формами соседней церкви (рис. 100).

ПАЛАЦЦО МЕДИЧИ-РИККАРДИ И ДОМ ЖАКА КЭРА

Палаццо Медичи-Риккарди во Флоренции и дом Жака Кэра в провинциальном городе Бурже выстроены одновременно около середины XV в. Первое здание было выстроено по заказу Козимо Медичи, представителя старинной купеческой семьи, ставшего некоронованным властелином богатой и культурной Флорентийской республики. Козимо Медичи — одна из характерных и ярких фигур итальянского Возрождения: крупнейший банкир общеевропейского масштаба, действовавший в союзе с флорентийской демократией, умевший, однако, использовать ее в своих целях; великий честолюбец, сторонившийся чрезмерных почестей и высоких постов; ловкий, расчетливый делец и образованный человек, культурный меценат, друг поэтов и художников, немало способствовавший художественному расцвету Флоренции, который окружал блеском его имя.

Заказчик знаменитого дома в Бурже Жак Кэр — финансист с историческим именем миллионер, служавший деньгами французскую казну и не брезговавший никакими средствами для собственного обогащения.

Палаццо Медичи было построено одним из выдающихся мастеров-новаторов итальянского кватроченто (XV в.) — архитектором Микеллоццо; дом Жака Кэра — французскими мастерами-подрядчиками, работавшими согласно вековой архитектурно-художественной традиции. Несмотря на одновременность своего возникновения, палаццо Медичи и дом Кэра представляют собою полную противоположность друг другу. Палаццо Медичи — один из первых дворцов раннего итальянского Ренессанса, дом Жака Кэра — поздний цвет жилищной архитектуры французской готики (рис. 108, 109, 110). Внушительная монументальность достигается в палаццо Медичи разработкой его в крупных, неразмельченных формах, которые архитектор сумел сделать еще выразительнее путем применения немногих художественных средств. Прежде всего, чрезвычайно выразителен общий кубический массив всего здания в целом. Снаружи этот массив представляется как бы сложенным из трех мощных пластов высоких этажей, значительно превосходящих своими размерами средний этаж любого расположенного по соседству жилого дома. Внушительность этажей определяет собой и доминирующее над всем впечатление значительности общего архитектурного массива. Впечатление высоты его наружных фасадов усиливается делением стены карнизными поясами не по линии междуэтажных перекрытий (полов, потолков), а по линии подоконников 2-го и 3-го этажей. Благодаря этому приему первый и, следовательно, ближайший к зрителю этаж кажется значительно выше своих действительных размеров, 2-й и 3-й этажи кажутся посаженными выше над уровнем улицы, а над рядами их окон образуется высокая сплошная полоса, намекающая на высоту потолка расположенных за окнами парадных интерьеров.

Для того чтобы не ослабить производимого этажами впечатления, они сделаны одинаковыми по всей своей длине: линия стены нигде не

отступает ни вперед, ни назад от основной плоскости фасада; рельеф окон и арок — совершенно плоский и одинаковый на всем протяжении фасадов и ни в какой мере не перебивает на сплошной полосы этажа, ни ясной формы общего кубического массива. Карнизные пояса под окнами связывают их в сквозные этажные ленты, создавая из отдельных окон связный ритмический ряд, т. е. более крупное и мощное художественное целое. При этом ни отдельное окно, ни ряд их не противополагаются окружающей их каменной полосе стены, наоборот, окно оформлено таким образом, что оно словно вросло в стену и подчинилось ее сквозной горизонтальной глади. Окружающая окно полукруглая клинчатая арка принадлежит стене, и в то же время она уже составляет часть оконного обрамления. Каменная двойная арочка и колонка в окне выпилены почти на линии наружной стены. Одним словом, все рассчитано на то, чтобы сделать главным носителем художественной выразительности именно этаж, а не отдельные его элементы — окна, выступы, колонны, пилястры и т. д., как это имеет место во многих зданиях (например, в Шато де Мезон; рис. 138).

Все три этажа вместе образуют новое композиционное единство еще более высокого порядка. Все они разные, причем снизу вверх постепенно уменьшается тяжесть стены и смягчается суровость общего облика этажа. Это достигается двумя приемами: постепенным облегчением кверху каменной кладки и художественным оформлением проемов. Наиболее тяжелая и мощная кладка, естественно, в 1-м этаже, несущем наибольшую нагрузку. Такая кладка из неотесанных с лицевой стороны камней называется рустикой[1], а отдельные камни — рустами. Производимое рустикой художественное впечатление довольно сложно по своему составу. Грубо рустованный камень словно выдавливается наружу лежащей на нем тяжестью и, подобно валу в базе колонны, свидетельствует и о мощности давящей на него нагрузки и о силе оказываемого ей эластично-жесткого противодействия. Рустованная стена, наподобие разлома в каменной или кирпичной кладке, как бы обнажает свое внутреннее строение из уходящих в глубину массивных, тяжелых и плотно прижатых друг к другу камней, на первый план выступает ее мощная конструкция, а не поверхность, как это наблюдается в более гладкой, в особенности в оштукатуренной стене. Грубо околотый снаружи камень хорошо выявляет, кроме того, жесткую твердость и прочное строение самого каменного материала. Во 2-м этаже палаццо Медичи каменная кладка так же резко подчеркнута, но камни отлажены и красивый рисунок кладки смягчает суровость каменной стены, которая кажется здесь тоньше и легче нижней рустованной полосы. В 3-м этаже стена совершенно отлажена; таким образом, она еще больше облегчена и превращена в фон для нарядно-красивых, хотя и строгих окон. Такие же окна сделаны и во 2-м этаже, но там они производят более суровое впечатление благодаря нечающей их четко выявленной каменной арке. Еще более суровы большие нижние

[1] Слово «рустика» употребляется также в расширенном смысле и обозначает тогда всякую кладку с выступающим рельефом отдельных камней, хотя бы их лицевая поверхность и была тщательно обработана. На языке русских каменщиков и каменщиков рустикой стены называется углубленная и обычно более гладко обработанная полоска, разделяющая отдельные камни или подражающая каменной кладке деревянная прямоугольная на обшивочных досках.

108. Дом Жака Кёра в Бурже. Двор. Франция. Середина XV в.

арки и небольшие квадратные прорезы в рустованной стене между ними. Нижние арки с окнами первоначально были сквозными; решетчатые окна в них сделаны позднее по рисунку Микель-Анджело.

Постепенная облегченность стены кверху и последовательное уменьшение высоты этажей заставляют дворец расти и подниматься кверху, доводят до художественной выразительности высоту дворца. Выявлению его высоты способствуют также подтянутость кверху этажных подоконных карнизов и каменная кладка, множество крупных камней которой становятся ясно ощутимым указателем размеров (масштабности) сооружающейся из них стены. Уход здания вверх становится особенно наглядным, если закрыть верхний карниз и правую, уходящую вдоль улицы стену. Такое выключение верхнего карниза покрывает его исключительно важную роль в общей композиции фасада дворца. Карниз этот прежде всего замыкает здание сверху. В противоположность слабым междуэтажным карнизным поясам, завершающим лишь один лежащий под каждым

109. Дом Жака Кера

на них этаж, мощный верхний, так называемый венчающий карниз заканчивает все здание в целом, сливает все три этажа в единый кубический массив, все три этажные ленты — в единый величественный фасад. Будь он слабее — наподобие нижних карнизных поясов, он венчал бы лишь один 3-й этаж, и здание потеряло бы свою художественную монолитность.

Пропорции карниза находятся в прямой зависимости от пропорций увенчиваемого им здания. Но, помимо своей служебной роли в композиции фасада, карниз палаццо Медичи привлекает внимание и к самому себе как к главной, наиболее богатой и наиболее скульптурной художественной детали. Вместе с наиболее простой и гладкой стеной верхнего этажа он образует самый сильный художественный контраст во всем фасаде. Туда, к нему, естественно, притягивается внимание зрителя, и этим подчеркиванием значительности верха здания усиливается худо-

110. Палаццо Медичи-Риккарди во Флоренции. Середина XV в. Архитектор Б. Микелоццо

жественная выразительность высоты дворца и высоты уличного пространства. Скульптурная пластика верхнего карниза находится в тесном художественном взаимоотношении с пластическим рельефом рустованной стены нижнего этажа: здание начинается снизу и заканчивается сверху разным по характеру, но одинаковым по силе пластическим эффектом.

Роскошный венчающий карниз — единственная насыщенно-парадная деталь дворцового фасада. Все остальное в нем (междуэтажные пояса-карнизы, рустовка, обрамление проемов) чрезвычайно просто и притом, так же как и карниз, архитектурно мотивировано. Это, в частности, следует сказать об обрамляющих проемы полукруглых арках, которые, наряду с простой балкой-перекладиной, являются естественным строительным приемом, передающим давление нависающей над проемом стены на простенки и спасающим стену, например, над окном как над воротами, от обрушивания вниз. И несмотря на простоту и суровость своей архитектуры, палаццо Медичи — подлинный дворец, а не жилое здание обычного типа и не готическая городская крепость, какой являлись городские дворцы Италии в более ранний период. За рядами его сурово-прекрасных окон, как говорят, «читается» наличие соответствующих парадных интерьеров, таких же просторных и эффектных, как и его наружный фасад.

Замечательно тонко и сложно выражено на фасаде отношение интерьера к улице, к внешнему миру. С одной стороны, окна, а вместе с ними и интерьеры вынесены почти на поверхность наружной стены: они не прячутся в глубоких проемах, которые обнаруживают толщу стены, отделяющую интерьер от наружного пространства, они «глядят» на улицу, словно выносят наружу и обнажают какую-то сторону своей внутренней жизни; это сильнее всего чувствуется вечером при освещенных и, в особенности, при открытых окнах. Дворец отнюдь не замыкается от улицы, не заставляет зрителя чувствовать себя перед ним, как перед глухой стеной. Но, с другой стороны, в нем нет и той непосредственной и тесной связи с улицей, которая дана, например, во флорентийском Воспитательном доме с его широкой лестницей, приглашающей прохожего под тень открытой воздушной аркады.

Совершенно иной характер носит архитектура внутреннего двора палаццо Медичи (рис. 111). Дворы и дворцовые галлереи итальянских палаццо — это существенные составные части дворца, своего рода открытые парадные интерьеры, куда приятно выйти из комнаты подышать воздухом и летнюю итальянскую жару и духоту. Их архитектурному оформлению придается не меньшее значение, чем архитектуре наружных фасадов и закрытых парадных помещений. Но если снаружи всегда видно стремление архитектора подчеркнуть отгороженность от улицы, внутри, наоборот, все направлено на создание атмосферы спокойно-красивого, своеобразно-интимного интерьера.

Несколько суровая строгость наружного фасада палаццо Медичи сменяется внутри на дворе общим настроением легкости, свободной открытости, ясной гармонии и уютного простора. Вместо тяжелой рустовки нижнего этажа, здесь открытая воздушная галлерея со стройными колоннами, по которым ритмически перекидывается цепь плавно изгибающихся, простых, но красивых арок.

Для человека, находящегося под высокими сводами галлереи, в бли-

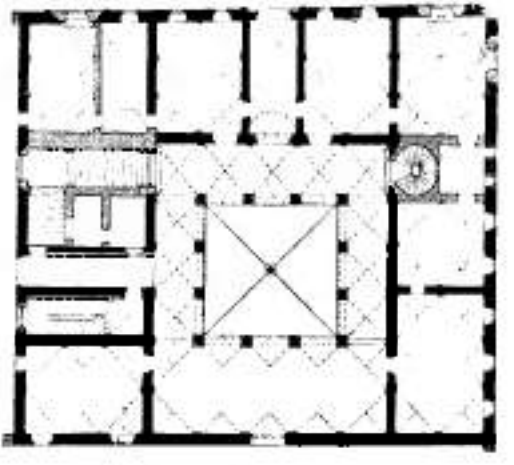
жайших к нему арках выступают на первый план сильная пластика подымающихся над головой колонн и свободные, широкие и высокие арочные пролеты, уводящие взгляд двора — к вышележащему западному этажу, к верхней открытой галлерее, к небу. На противоположной стороне двора аркада воспринимается зрителем снаружи, главным образом со стороны своего пластического архитектурного рисунка, красиво выделяющегося на фоне затененной задней стены. Сложные (композитные) капители колонн, расширяясь кверху, подчеркивают общее устремление колонны и арки ввысь. Часть стены над аркадой была когда-то красиво расцвечена и вносила элемент праздничности в этот и без того прекрасный дворовый интерьер. В соответствии с легкостью колонных опор нижнего этажа стена над ними сделана гладкой и легкой, без какого бы то ни было намека на рустованную массивность уличного фасада. Еще легче разработана дворовая галлерея 3-го этажа.

Своим настроением ясной гармонии и покоя двор палаццо Медичи обязан, между прочим, замечательным пропорциям целого и частей, ясной масштабности пространства и архитектуры (рис. 112, 111). Ширина галлереи хорошо согласуется с шириной двора, арки не слишком высоки и не слишком низки для его размеров, форма и пропорции окон гармонируют с формой и пропорциями арок и т. д.; целое, например, длина двора, делится на небольшое количество частей (арочных пролетов); части соразмерны целому, их количество легко обозримо, их размерное и количественное отношение к целому ясно, просто и прозрачно. Наряду с гармонией пропорций обращает на себя внимание во дворе палаццо и гармония форм, и особенности столь характерные для итальянского Ренессанса сопряжение линий, т. е. плавный их переход от одной к другой, причем из кривых взята только одна, наиболее спокойная и плавная форма — окружности и ее половины. Полуокружности арок плавно и спокойно (без углов) переходят в прямые линии колонн, касаются своим верхом междуэтажного карнизного пояса. На сопряжении и касании построено оформление окна с вписанными в него двумя разделенными колонкой арочками и круглым медальоном с гербом семьи Медичи.

Все сказанное о палаццо Медичи становится особенно ясным при сопоставлении его с домом Жака Кэра, композиция которого построена, в основном, на диаметрально противоположных архитектурных принципах (рис. 108, 109, 113).

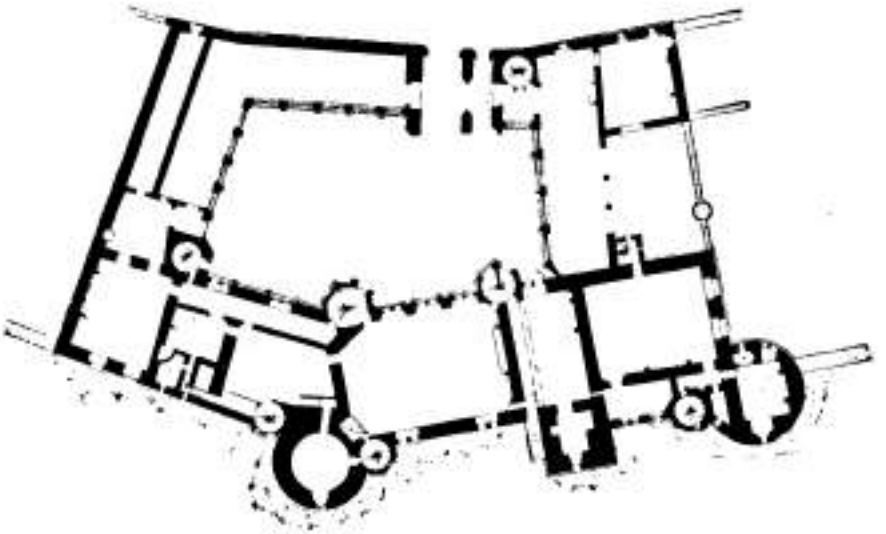
Здесь все чрезвычайно сложно, пламенно переплетено, полно неожиданных столкновений и диссонансов. Со всех сторон как бы обступает нас здесь пестрая архитектурная семья, все члены которой говорят одновременно, торопясь рассказать каждый о себе, перебивая друг друга, забрасывая вопросами, интригуя и возбуждая наше воображение. Здесь нет и намека на стремление что-то скрыть от постороннего глаза, повернуться к публике лишь своей парадно-показной стороной, как в палаццо Медичи, где выявлена снаружи лишь общая схема его внутреннего устройства из трех единообразных по всему протяжению здания этажей, где руководящую роль играют целостность объема, геометрическая правильность, пластическое единство, гармония, ясность и простота общей конструктивной схемы, плана и декоративного оформления. Строителю дома Кэра мало дела до простоты и ясности композиционной схемы. Исходным пунктом для него служит рациональная и практическая внут-

111. Палаццо Медичи-Риккарди. Двор



112. Палаццо Медичи-Риккарди. План

113. Дом Жака Кера. Интерьер галлереи



114. Дом Жака Кера. План

ренная планировка здания, главным средством и содержанием архитектурной композиции — выявление снаружи сложного внутреннего быта дома с его достатком, нарядностью, удобством и необыкновенным уютом. При этом внутренний быт дается здесь не в отвлеченной, идеализированной схеме, как в палаццо Медичи, а во всей его житейской конкретности. Поэтому здесь перед нами не единый блок здания с единообразными этажами, а сложное сочетание приставленных друг к другу и врезающихся друг в друга геометрических тел (призм, пирамид и т. д.), в каждом из которых заботливо выявлены снаружи специфический мотив и особая привлекательность заключенного в нем интерьера: интимно-тесный высокий лестничный лестницы, низкий уютный проходной галлереи, просторной капеллы, жилых и парадных комнат, забравшихся на чердак светелок и т. д.

Эти выявленные снаружи интерьерные мотивы бесконечно разнообразны, как бесконечно разнообразны формы, размеры и способы размещения на фасадах различных архитектурных деталей, например, окон и входов. В отличие от ясной гармонии палаццо Медичи, здесь все построено на резких контрастах, острых сопоставлениях и диссонансах. В итальянском палаццо все детали, например, окна, свободно, не тесня друг друга, располагаются на просторном фасаде; в доме Кэра они то притиснуты друг к другу, то уютно зажаты между карнизами. Одни формы, например, башни, крыши, дымовые трубы, энергично тянутся вверх, другие, например, галлереи, словно стелются по двору; вместо сквозных линий этажей — расположение всех помещений на различных уровнях; вместо плавных полуокружностей и сопряжения линий — приплюснутые сверху арки, острые углы, стрельчатые и зубчатые формы готического орнамента (рис. 108, 113). Чрезвычайно характерно для всей композиции включение в нее излюбленных во Франции высоких, сложных и причудливых крыш, как колпаком прикрывающих расположенную под ними часть здания и тем усиливающих общее впечатление укрытости и уюта. Не менее характерно для этой, по-своему замечательной архитектуры построение плана здания, как бы резюмирующее основные ее композиционные принципы, ее свободное отношение к симметрии и геометрической правильности, ее привычку развертывать архитектурную композицию, исходя из практических потребностей жизни, а не из общего представления о его желательном художественном облике (рис. 114, 112). Впрочем, план дома Жака Кэра отчасти обусловлен асимметричными фундаментами прежних сооружений.

Не менее поучительно сопоставление интерьеров палаццо Медичи и дома Жака Кэра, хотя в них осталось сравнительно мало от прежнего убранства, которое имеет, конечно, первостепенное значение для художественного лица всякого интерьера. О прежнем блеске интерьеров палаццо Медичи дает представление довольно хорошо сохранившаяся дворцовая капелла со стенной живописью Беноццо Гоццоли. Следует учитывать к ней существующее теперь убранство и дворов этих зданий, в особенности оголенного сейчас двора палаццо Медичи, несомненно, имевшего гораздо более радостный облик, когда в середине его был фонтан, над которым возвышалась прекрасная скульптурная группа «Юдифи» Донателло, и везде были расставлены зелень и цветы, как это обычно делается и сейчас во дворах жилых итальянских палаццо.

ФАСАДЫ ПАЛАЦЦО КАНЧЕЛЛЕРИА В РИМЕ И БИБЛИОТЕКИ САН-МАРКО В ВЕНЕЦИИ

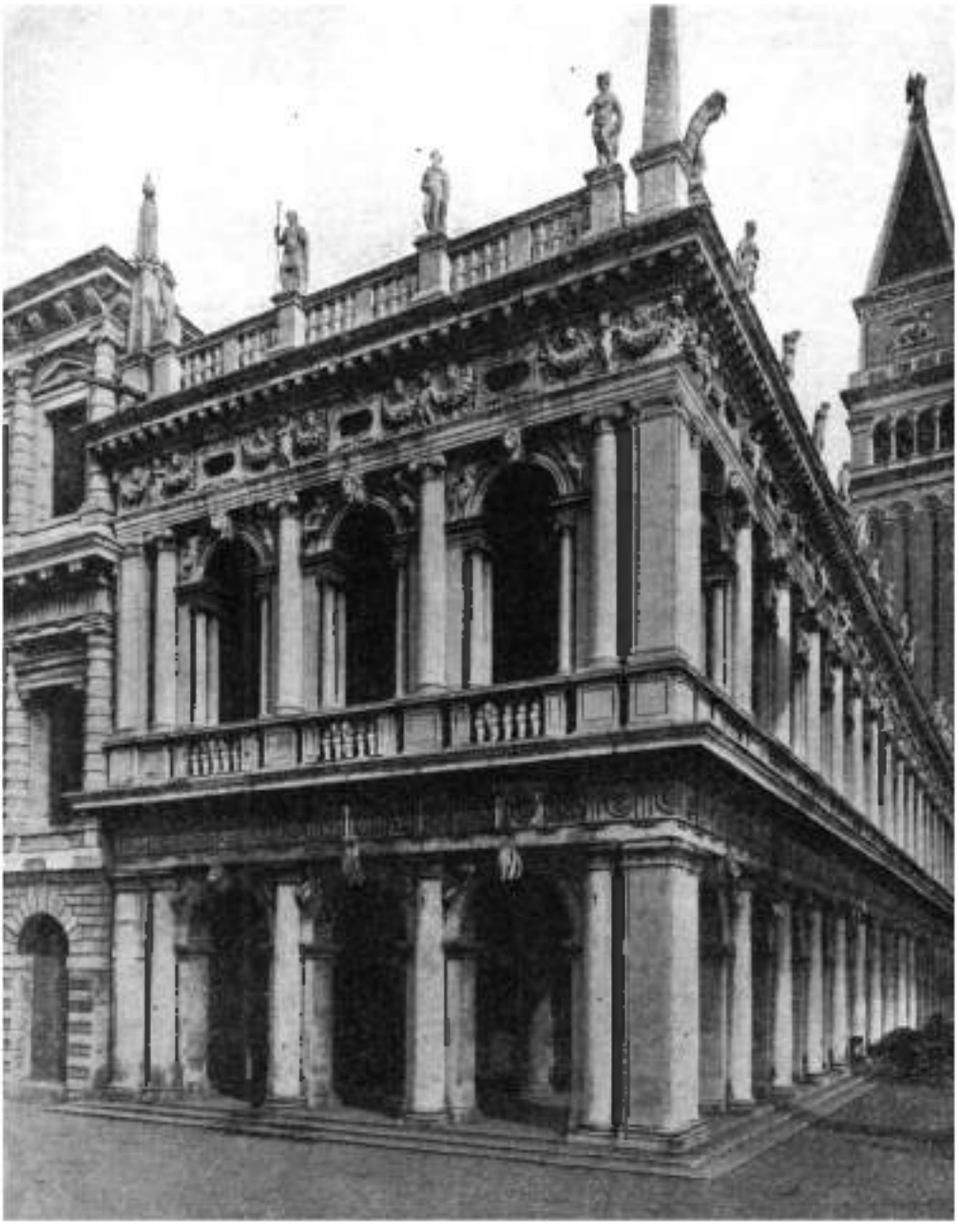
Палаццо Канчеллерна в Риме (рис. 115) построено около 1500 г. в качестве дворца для кардинала Риарио. Создатель палаццо — несомненно крупнейший архитектор своего времени, но имя его не установлено. В качестве одного из возможных имен называют и гениального Браманте. В 1517 г. кардинал Риарио был обвинен в заговоре против очередного римского папы, дворец его был конфискован и отдан под папскую канцелярию, которая помещалась в нем до нашего времени и от которой идет его общеизвестное наименование. Библиотека Сан-Марко построена на несколько десятилетий позднее Канчеллерии итальянским зодчим Сансовино для государственного собрания книг и рукописей (рис. 116, 117).

Сравнение этих двух замечательных зданий даст возможность проиллюстрировать некоторые принципы разработки фасадов городских общественных сооружений, касающиеся, в частности, масштабного их построения, применения различных систем пропорций и пластического оформления наружной стены.

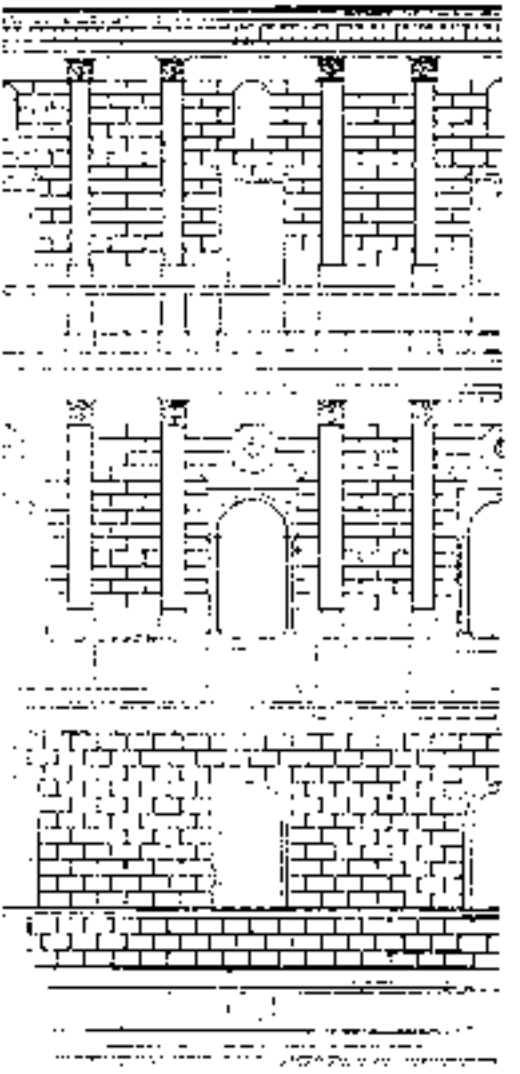
Масштабное построение Канчеллерии рассчитано на двойной художественный эффект: на создание впечатления величавой значительности, с одной стороны, и впечатления ясной, обозримой и простой схемы — с другой. Впечатление величавой значительности фасада достигается, среди прочих средств, особым расположением друг над другом окон различной величины (рис. 118). Окно играет вообще исключительно важную роль в художественном облике фасада здания, в частности, в производимом им впечатлении значительности и высоты. В Канчеллерии применены два противоположных масштабных принципа расположения окон: снизу до среднего этажа размеры окон и проемов идут нарастая (отверстия в фундаменте, окна 1-го этажа, окна среднего этажа), а дальше, наоборот, убывая. Убывание размеров окон по мере их удаления от находящегося на улице зрителя соответствует закону перспективного сокращения удаляющихся предметов и в силу этого соответствия «увидит» фасад кверху, усиливая впечатление его высоты. Когда размеры окон кверху, наоборот, увеличиваются, это приближает крупные окна к соответствующим им этажи к зрителю, но повышает впечатление значительности их собственных размеров к размеров их этажа. Поднятые же на наивысшую высоту и доминирующие в общей композиции значительные формы придают и всему фасаду характер монументальной значительности. Повышенное удельного веса и приподнятость над зрителем главного этажа повышают значительность и высотность всего фасада. То и другое достигается обработкой нижнего этажа как своеобразного цоколя или пьедестала для возвышающегося над ним верха. Эта «цокольность» нижнего этажа создается огромными кусками простой рустованной стены, простотой оформления и малыми размерами окон и отсутствием членящих и украшающих стену пилястр. Выпуск и

115. Палаццо Кancеллериа в Риме. Ок. 1500 г. Архитектор Д. Браманте

116. Библиотека Сан-Марко в Венеции. 2-я четверть XVI в. Архитектор Я. Сансовино



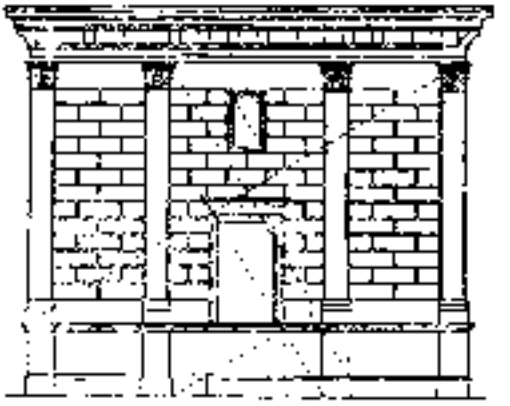
117. Библиотека Сан-Марко. Вид с книжки



119. Палаццо Канчеллерия. Система фасада

довольно глухой цокольный этаж придает Канчеллерии характер суровой замкнутости и отгороженности от улицы.

Духом отнюдь не официального учреждения дует от библиотеки Сансовино, окруженной прекрасным природно-архитектурным ансамблем лучезарной Венеции (рис. 116, 117). Там, в Канчеллерии, — не пускающий внутрь здания цоколь; здесь — три ступеньки приглашающие укрыться от солнца под тенью празднично-нарядных аркад. Там — сверху донизу стена со скупо расположенными окнами; здесь — не то стена, не то сквозная цепь арочных пролетов, ритмически чередующихся с пластически-архитектурными деталями. Там — четко выяв-



119. Палаццо Канчеллерия. Система пропорций

ленная архитектурная оболочка со слабым рельефом экономно разбросанного архитектурного орнамента; здесь — сплошная скульптура всевозможного рельефа и типа — стройная толпа колонн, столбов и статуй, пышные ленты фризов и балюстрад. Там — архитектурный орнамент, своеобразный рельефный рисунок на стене, лишь ритмически членящий ее по горизонтали и по вертикали изображением ордеров — пилястр и антаблементов; здесь — составленность самой стены из пластических архитектурно-декоративных деталей, поглощение этими деталями конструктивной стороны архитектуры.

Функции ордерного рисунка на фасаде Канчеллерии — двоякого рода. Этот рисунок, во-первых, упрощает и проясняет этажную схему здания, расчленяя его по вертикали всего на три четко отграниченных этажа. Во-вторых, он разбивает стену во 2-м и в 3-м этажах на ряд прямоугольников, гармонически связанных своими пропорциями с окнами и порталами (рис. 119). Параллельность пунктирных диагоналей говорит о геометрическом подобии соответствующих прямоугольников. Перпендикулярность диагоналей говорит о том же, но указывает на различное положение подобных прямоугольников — стоячих в одном случае, лежачих в другом.

Единство пропорций, т. е. геометрическое подобие форм, и обеспечивает в данном случае гармоничность сочетания частей и целого и различных частей между собой. При этом в Канчеллерии пропорции построены по принципу так называемого золотого сечения, находящего самое широкое применение в архитектуре и в различных декоративных и изобразительных искусствах [1].

[1] Своим широким распространением золотое сечение обязано двум свойствам: во-первых, стройной красоте построенных по этому принципу пропорций и, во-вторых, тому обстоятельству, что применение золотого сечения дает единство пропорций между целым и частями («целое так относится к своей большей части, как большая к меньшей») и в то же время позволяет путем простого прямого положения меньшей части на большую получать дальнейшие более мелкие членения, связанные с предыдущими, также по правилу золотого сечения, т. е. относящиеся к ним, как 0,618 : 1. Золотое сечение является, вследствие этого, исключительно удобным приемом для соблюдения единства пропорций во всех частях архитектурного сооружения.

Пропорциональное построение библиотеки Сансовино интересно в другом отношении. В примененных Сансовино ордерах он резко отступил от принятых, канонических, ордерных пропорций, соблюдение которых обеспечивало достижение проверенной опытом гармонии между различными частями и сторонами ордера (рис. 117). Особенно интересно отступление от правил в высоте двух антаблементов, из которых нижний укладывается в высоте своей колонны три раза, верхний — всего два раза. Это отступление, однако, вполне мотивировано, так как верхний антаблемент увенчивает собой не только колонну, но весь 2-й этаж и даже два этажа и потому должен соответствовать по своим размерам высоте всего здания. При анализе архитектурного произведения следует всегда учитывать связь отдельной детали не только с ближайшим ее окружением, но и со всей композицией художественного целого. Несколько большая высота верхнего антаблемента делает более открытым «чело» 2-го этажа, что так хорошо гармонирует с общим обликом этого этажа и всего здания, которое, в противоположность Канчеллерии, не только не замыкается от площади, но, наоборот, словно стремится войти с ней в максимальное общение, стремится выставить напоказ свое архитектурное богатство. Тот же общий мотив связи с площадью развивают балюстрады под арками 2-го этажа, превращающие весь этаж в балкон, обращенный на площадь. Некоторое укрупнение высоты 2-го этажа по сравнению с 1-м также приближает его к площади, хотя меньший размер его арок подчеркивает его поднятость над уровнем земли. На создание художественной связи здания не только с пространством перед ним, но и с пространством над ним рассчитана ажурная верхняя балюстрада с целью статуй, завершающих на фоне неба вертикальную устремленность наружных колонн. Для таких обращенных наружу «общительных» зданий, как библиотека Сан-Марко, особенно важна красота окружения. Окружение библиотеки принадлежит к числу самых прекрасных в мире.

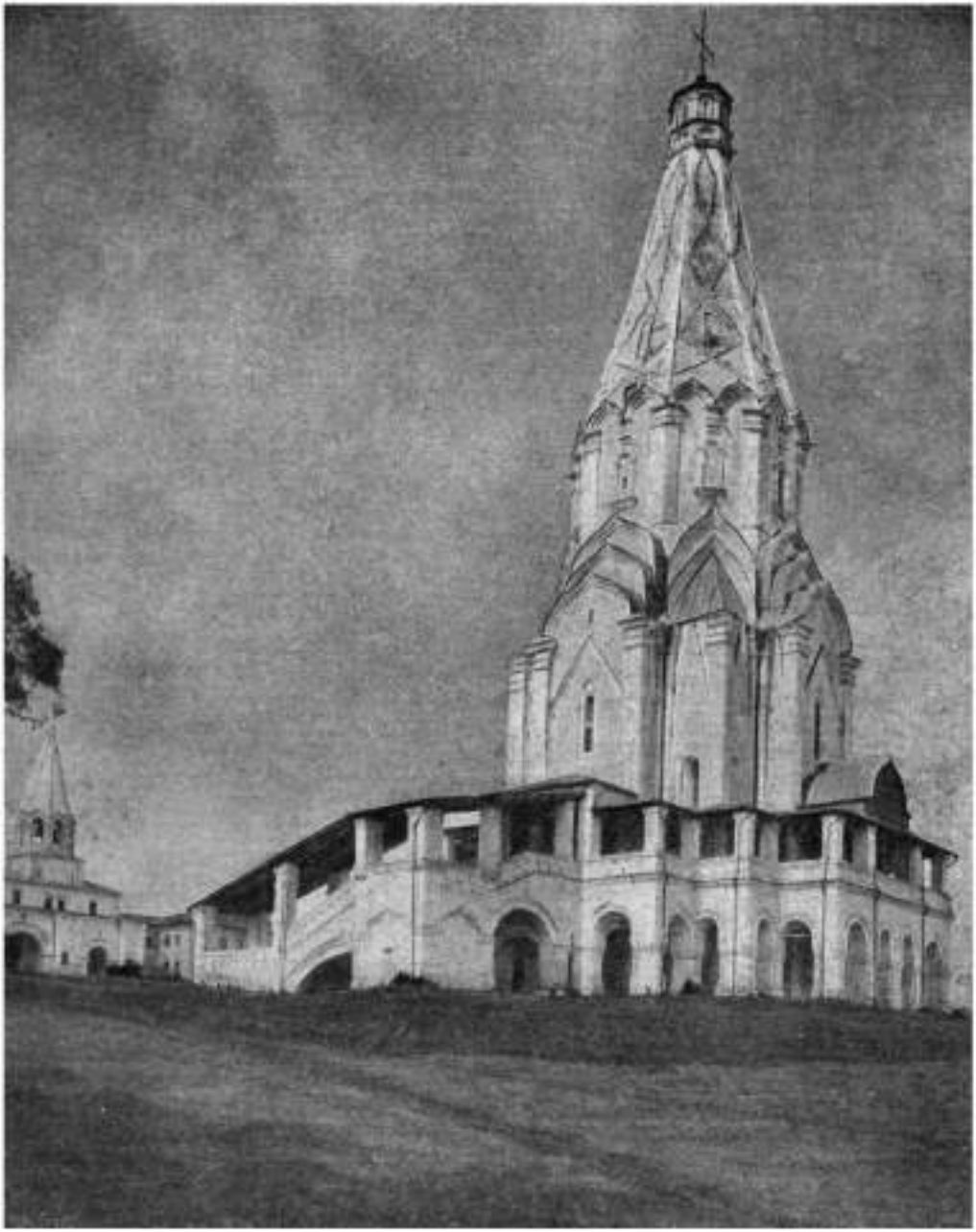
ЦЕРКОВЬ ВОЗНЕСЕНИЯ В КОЛОМЕНСКОМ И ХРАМ ВАСИЛИЯ БЛАЖЕННОГО В МОСКВЕ

Церковь Вознесения в селе Коломенском под Москвою (рис. 121) была закончена при Василии III в 1532 г., начата же за несколько лет до того, как говорит предание, во исполнение обета великого князя построить церковь, если у него родится наследник-сын. Этим наследником оказался царь Иван Грозный, при котором в 1555—1560 гг. был построен храм Василия Блаженного (Покровский собор) (рис. 120) в память завоевания Казани. Русские мастера того времени создавали произведения национального искусства вполне самобытные и уходящие своими корнями в глубину народного творчества. К числу таких произведений и относятся церковь Вознесения в Коломенском и храм Василия Блаженного в Москве.

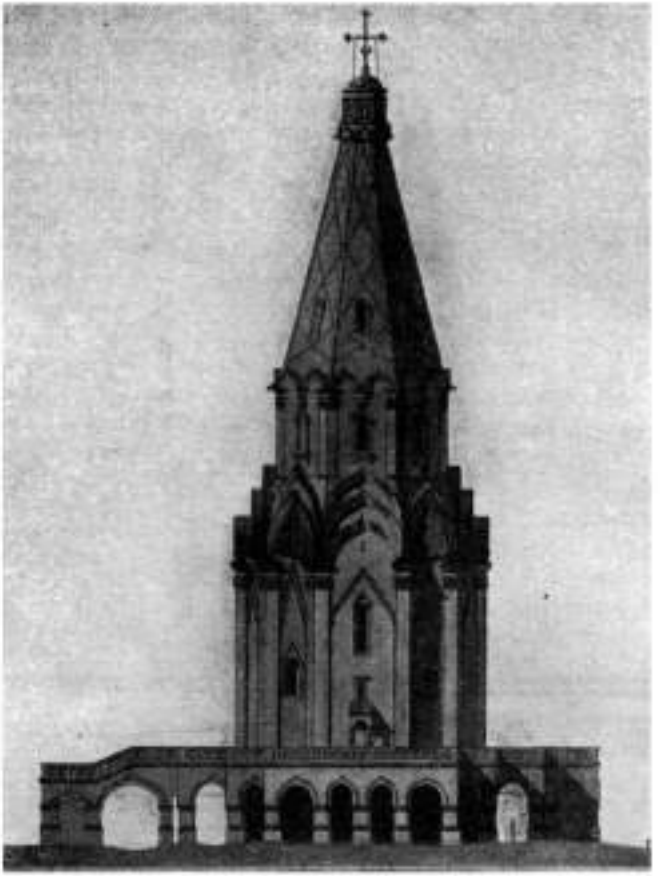
Среди многочисленных памятников древнерусского зодчества эти храмы стоят как-то особняком, не выпадая, однако, из общего исторического развития древнерусской архитектуры. Между ними и ближайшим к ним по времени архитектурным окружением можно легко установить и стилистическое сходство, и прямую историческую преемственность, но тем не менее они остаются исключительными по своему своеобразию, неповторимыми шедеврами русского искусства. Берлиоз, посетивший в середине прошлого столетия Коломенское, был поражен необычайной художественной силой коломенской церкви. «Ничто меня так не поражало в жизни, — пишет он, — как памятник древнерусского зодчества в селе Коломенском. Много я видел, многим любовался, многое поражало меня, но время, древнее время в России, которое оставило свой памятник в этом селе, было для меня чудом из чудес. Я видел Страсбургский собор, который строился веками, я стоял вблизи Миланского собора, но кроме налепленных украшений я ничего не нашел. А тут передо мною предстала красота целого. Во мне все дрогнуло. Это была таинственная тишина. Гармония красоты законченных форм. Я видел какой-то новый вид архитектуры. Я видел стремление ввысь, и я долго стоял ошеломленный»[1]. «Бе же та церковь вельми чудна высотою и красотою и светлостью», — пишет о церкви Вознесения в Коломенском древнерусский летописец. Высота, красота и мощная выразительность оригинального и острого образа поражают всякого, кому удалось видеть эту церковь, особенно в выгодные для нее моменты освещения, погоды, времени года и часа дня. Прекрасна, конечно, не высота архитектурного памятника сама по себе, а связанная с высотой монументальная величественность его архитектуры и окружающие воздушные простиры, которые его архитектура дает почувствовать своими масштабами и своим оформлением. Красота церкви Вознесения в Коломенском отличается какой-то необыкновенной художественной строгостью (рис. 121); она чрезвычайно разнообразна и богата живыми и сильными ритмами и в

[1] Цитируется по материалам, впервые переведенным и публикуемым М. Ю. Барановской.

120. Храм Василия Блаженного. 1555—1560 гг. Вид с Красной площади. Архитекторы Барма и Постник



221. Церковь Вознесения в Коломенском под Москвой. 1532 г. Вид с юго-востока



122. Церковь Вознесения в Коломенском. Чертеж восточного фасада

то же время спаяна в неразрывное единство удивительной по своей целостности композицией.

В образе этой церкви переплетаются два основных лейтмотива: мотив острого, полного столкновений и диссонансов динамизма и мотив гармонически-спокойной красоты. На ритмическом чередовании горизонтальных и вертикальных форм построено основное пятичастное членение общего архитектурного массива (рис. 122): внизу — горизонтальные галереи, окружающие подклет (нижний этаж); над ними — устремленная кверху, крестообразная в плане главная часть, завершающаяся кокошниками (арочными полукружиями, в данном случае несколько усложненной формы); дальше — снова горизонтальный восьмерик (восьмиугольник в плане); над восьмериком — энергичный порыв шпиля пирамиды так называемого шатра и, наконец, на самом верху — горизонтальная главка и над ней — крест, совмещающий в себе горизонталь с

123 Церковь Вознесения в Коломенском. Восточный фасад

вертикально. Горизонтальные части в своей композиции подчинены, однако, доминирующему вертикализму целого. Галереи обильно расчленены вертикалями углов, столбов и некоторых арок. В восьмерике вертикализм намечается его членением на грани и ясной подчеркнутостью ребер угловыми пилястрами: цилиндрический барабан тех же пропорций выглядел бы гораздо более горизонтальным. Посредине каждой грани восьмерика проходит вдобавок вертикальная цепь форм, образованная углом кокошника, окном и подвеском под соединением двух малых кокошничков наверху. По бокам от окна образуются, в результате, два вытянутых кверху простенка, увенчанных кокошничками. Самые окна имеют стройные, вытянутые вверх пропорции. Весьма важное значение для включения горизонтальных частей церкви Вознесения в Коломенском в общую вертикальную ее композицию имеет перспективное изменение их при смотрении снизу (рис. 123). Для зрителя, стоя-

щего внизу, они образуют выпуклую вверху кривую или ломаную, как бы поднимаются от краев к середине (ср. рис. 122 и 123). И чем выше горизонталь и чем ближе зритель, тем сильнее выражена выпуклость видимой линии расположения находящихся на одном уровне частей. Таким образом, уступами поднимаются от краев к середине вершины арок и парапеты галлерей, капители угловых пилястр главной части, кокошники, окна восьмерика, малые кокошники и все вышележащие горизонтальные пояса. Эти выпуклые ломаные принимают горизонтали с общим очертанием силуэта церкви, в котором ритмически чередуются вертикальные и наклонные отрезки. На чертеже, изображающем вертикальную проекцию фасада (рис. 122), в значительной степени пропадает описанное гармоническое сочетание вертикальных и горизонтальных линий в единую возносящуюся кверху игру. Это явление сильнее и рядом наблюдается в архитектуре: прекрасное в проекции (на чертеже) оказывается непропорциональным в перспективе, и наоборот. Существуют здания, прекрасные лишь с определенных точек зрения и в определенном окружении. Но есть архитектурные сооружения, которые прекрасны с очень многих точек зрения и с каждой по-новому раскрывают свою сложную и многогранную красоту. К таким принадлежит храм Василия Блаженного и отчасти церковь Вознесения в Коломенском.

Указанный перспективный рисунок горизонтально расположенных частей не только связывает в единую гармонию все вертикали и горизонтали, но и гармонически объединяет между собой форму отдельных криволинейных деталей: арок и кокошников, с одной стороны, и общие линии увенчания всего ядра, всей главной части, всего восьмерика, шатра и главки — с другой. Все эти пять основных частей церкви, благодаря перспективному сокращению, завершаются общими линиями, обнаруживающими сродство с линиями арок и кокошников. И это увенчание главных частей здания криволинейными пирамидами арок, кокошников и кокошничков вносит элемент теплоты в изысканно-сдержанной нарядности в общий кристаллический и суровый облик целого. Но и этот контраст, так же как и все прочие, объединяется в высшем художественном единстве.

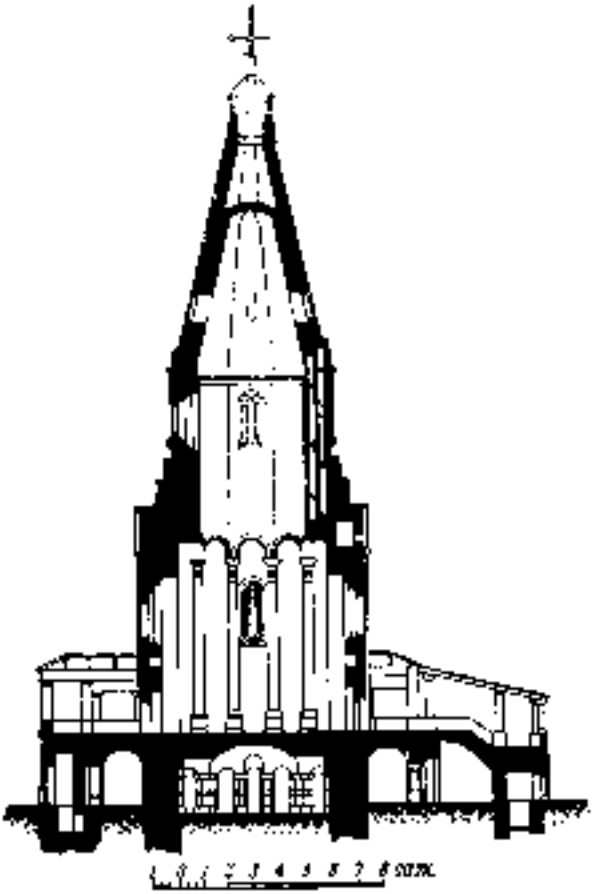
Тесным художественным единством связаны между собой в церкви Вознесения возносящиеся кверху вертикальные и не менее важные горизонтальные ритмы. Сложный ритм арок нижних галлерей, особенно хорошо выраженный в главном, восточном фасаде церкви, идет, учащаясь от краев к центру, причем по пути делает как бы остановки, чтобы в четырех средних арках повторить с новой силой прерванное движение и как бы столкнуться, дойдя до середины (рис. 122, 123). Этот ритм тесняет арки от краев к углам основного массива церкви и к ее середине и, делая их в этих точках узкими и вертикальными, подсказывает смену горизонтального движения движением, направленным вверх — по боковым линиям общего контура церкви и по ее средней оси. Горизонтальный ритм следующей, главной, собственно храмовой части направлен также от краев к середине, но здесь к середине идет не стеснение, а расширение форм. Крайние части жмутся здесь к средней, как бы подпирая ее в стремлении ввысь. Зажатость крайних частей подчеркивается ритмическим мотивом декоративных углов — стрел. На

этот же диссонансный мотив включается в общую композицию целого параллельностью линий среднего угла с наклонными отрезками общего силуэта в зоне больших кокошников и с углом, образованным верхними точками трех окон в данной части фасада. Стрелы к тому же динамически направлены кверху, так же как и треугольник окон, с изумительным чувством масштабности расположенных на стенах: в угловых частях их низкая постановка делает чрезвычайно высокой стену над ними, в средней части их высокая постановка над «царским местом» (каменным троном, не видным из-за крыши) поднимает вверх само окно и связывает его со всей бегущей вверх цепью окон — в восьмерике, в шатре и в главке.

Горизонтальный ритм восьмерика, его граней, окон и кокошничков производит необычайно спокойное впечатление между остродинамическими ритмами низа и шатра. Основное и всепределяющее динамическое устремление ввысь граней и ребер шатра разнообразится свежим и оригинальным мотивом своеобразных украшений вроде каменных гирлянд, обвивающих шатер бегущими кверху ломаными линиями. В пределах отдельной грани шатра образованные этими гирляндами ромбы как бы выдавливаются кверху его ребрами, обнаруживая при этом особенно остро выраженное устремление ввысь. Главка, так же как и восьмерик, — зона ритмической гармонии и покоя.

Все это бесконечное разнообразие композиции церкви Вознесения в Коломенском связано в единый монументальный и монолитный кристалл ее общей компактной формой и сквозными вертикальными линиями, пронизывающими все здание снизу доверху (рис. 122, 124; ср. 125). При этом и монолитный кристаллизм ее общего облика развертут в виде последовательно развивающегося ритмического ряда. Внизу, в галереях, — разветвленный, несимметричный план, сложная игра входящих и выступающих прямых двугранных углов (рис. 126; ср. 127). В храмовой части — та же острая динамика врезывающихся друг в друга прямоугольных призм, но план симметричен и гораздо более прост (рис. 128). В восьмерике — спокойная, плавная форма, без входящих углов и без сталкивающихся под прямым углом граней. В шатре — та же восьмигранная форма, но с более легко подчеркнутыми гранями. Наконец, в главке — восьмигранник, кажущийся почти округлым благодаря своей чинкатворности и соответственно гораздо большему значению декорирующих его деталей. Так снизу вверх идет последовательное смягчение кристаллизма и нарастание компактности объема, вплоть до его стянутости в крепкий узел венчающей всю объемную композицию главкой.

После строгой белокаменной церкви Вознесения храм Василия Блаженного поражает своей сказочно-затейливой, нарядно-красочной и теплой красотой. Необыкновенно сложным кажется самое его построение, а между тем в основе его лежит простая и ясная схема плана (рис. 127, 130). Эта схема тесно связана с содержанием заказа, данного Иваном Грозным двум русским зодчим, Барме и Постнику, сумевшим с гениальной находчивостью самые трудности задания использовать в качестве исходных пунктов для логичного развития своей замечательной архитектурно-художественной композиции. Задание сводилось к тому, чтобы построить восемь церквей в память наибольших побед над татарами при завоевании Казани. Число восемь, повидимому, показалось композиционно неудоб-



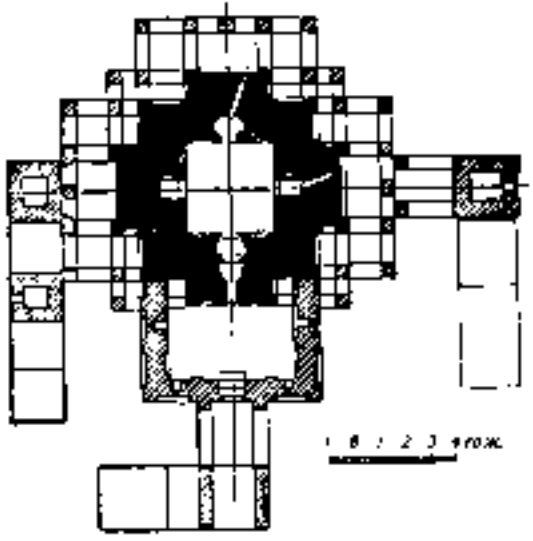
124. Церковь Вознесения в Коломенском. Разрез

ным Барже и Постнику, и они добавили еще одну церковь «не якоже повелено им, но яко по Бозе разум даровася им в размерении основания». Таким образом, храм Василия Блаженного представляет собой композицию девяти церквей-«столпов»: одна — в середине, остальные — по сторонам окружающего ее ромба (рис. 127, 125, 129).

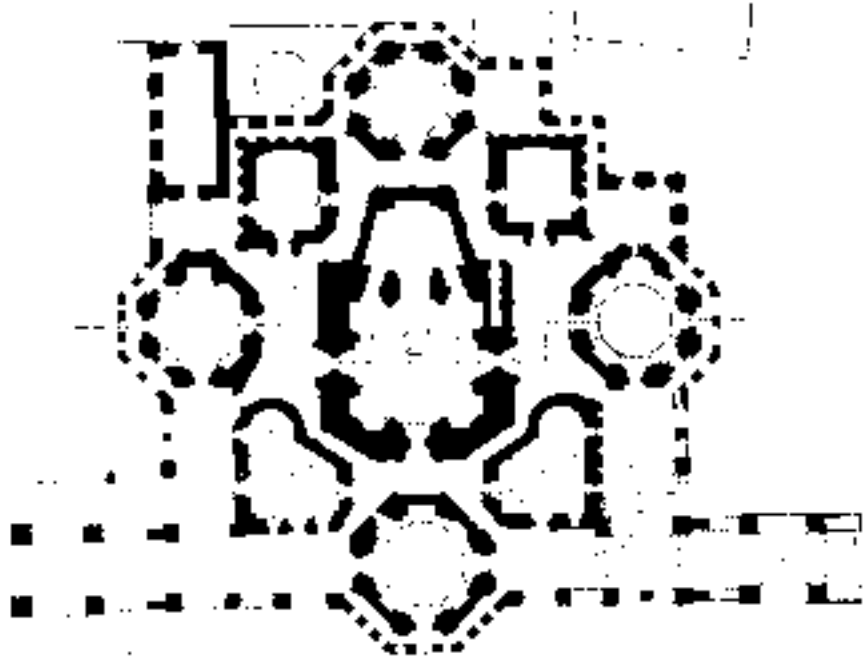
Гениальность зодчих сказалась в самом построении и ориентировке плана, в котором особенно замечательны две его подробности: во-первых, сдвиг средней церкви с центра ромба в сторону Кремля и, во-вторых, повернутость плана в сторону Красной площади не стороной, а углом ромба. Сдвинутость средней церкви с центральной точки ромба продиктована, в первую очередь, конечно, желанием освободить место для алтаря, занимающего трапециеобразный выступ с восточной стороны средней церкви. Этот выпус алтаря дал возможность не уменьшать ради него квадратное в плане главное помещение, не делать его поперечным и чрезмерно тесным, как это произошло бы в противном случае. Сдвиг средней церкви оказывался художественно выгодным и для внешней

125. Храм Василия Блаженного. Разрез

композиции собора. Благодаря этому сдвигу шатер над средней церковью отодвигался от восточного к придвигался к западному столпу; композиция в восточной части собора становилась более разреженной, в западной части — более тесной, и весь собор как бы сдвигался в сторону Кремля, входил в состав его грандиозного художественного ансамбля. Связь с Кремлем подчеркнута также бо́льшей массивностью западного столпа и развернутостью широкого западного фасада вдоль кремлевской стены. Последнее является в значительной степени делом позднейших поколений, отчасти сумевших продолжить строительство собора в духе его первоначальных создателей, отчасти нисильно портивших гениальную композицию. Повернутость собора углом к Красной площади — дело смелого и правильного архитектурного расчета. Благодаря этой диагональной, угловой ориентировке собора по отношению к площади, с площади видно максимальное количество столпов собора, т. е. шатер, три больших столпа по краям и в середине и два малых (рис. 120). При квадратности (не ромбовидности) плана и при постановке собора к площади не углом, а одной из сторон квадрата, с площади были бы видны, кроме шатра, только три столпа, так как пара передних крайних больших столпов и шатер закрывали бы все остальные



126 Церковь Вознесения в Коломенском. План



127 Храм Василия Блаженного. План

128. Церковь Вознесения в Коломенском. Часть фасада

129. Храм Василия Блаженного. Вид с юго-востока

140. Храм Василия Блаженного. Чертеж западного фасада

столпом собора. А между тем по множественности столпов — одна из самых замечательных сторон художественного образа памятника, заставляющая прибегать к сравнению его с грандиозным цветочным кустом, поднимающим к небу свои цветы и стебли.

Множественность столпов и связанные с ней сложность и множественность объемной композиции делают собор совершенно отличным от церкви Вознесения в Коломенском, с ясно подчеркнутой единственностью и одиночеством ее главного архитектурного массива. Сложность и изрезанность объема храма Василия Блаженного совершенно меняют характер отношения здания к внешнему пространству по сравнению с тем, что наблюдается в церкви Вознесения в Коломенском. Церковь противопоставляет себя окружающему пространству, подобно маяку или дозорной башне, она «окидывает взором» окружающие ее горизонты. В храме Василия Блаженного, наоборот, окружающее пространство как бы вливается в промежутки между столпами; здесь под сенью огромных надутых куполов образуются своего рода открытые «интерьеры», наполненные жизнью громоздящихся вверху крупных архитектурных и декоративных форм. Эти бесконечные разнообразные интерьеры между башнями, под куполами, производят внушительное впечатление вблизи, в особенности с южной стороны, откуда собор, поднимающийся на

высокой каменной площадке, кажется мощным и монументальным (рис. 129).

При некотором удалении от собора на первый план выступает слитое в единый согласный аккорд устремление ввысь всей его пестрой архитектурной группы. В церкви Вознесения в Коломенском устремление ввысь создается построением и архитектурным оформлением единого вертикального массива; в храме Василия Блаженного оно является результатом как архитектурного построения отдельного столпа, так и композиционного объединения их всех в художественное целое. В этом последнем отношении особенно существенным представляется нарастание высоты более важных в композиционном смысле форм. Большие столпы как бы обгоняют малые в их стремлении ввысь; еще выше больших вырывается к небу центральный шатер с его тонкой вытянутой шейкой и легким куполовым завершением.

Во внутренней композиции каждого отдельного столпа устремление ввысь выражено несколькими средствами: во-первых, делением столпа по высоте на три возвышающиеся друг над другом призмы с последовательным их утонением и уменьшением высоты; во-вторых, куполовым завершением, силуэт которого динамически устремляется кверху; в-третьих, рядом второстепенных горизонтальных членений и декоративных деталей, в особенности повторяемыми рядами расположенных друг над другом кокошников, жгутом направленных кверху стрел и декоративным членением поверхности куполов, подчеркивающим их высотную динамику.

В применении разнообразных декоративных мотивов строители храма Василия Блаженного позволили себе величайшую свободу, так же как позднейшие поколения позволили себе величайшую свободу в раскраске первоначально, по-видимому, белокаменного собора. Но все это столь свойственное народному искусству обилие красок и орнамента в храме Василия Блаженного подчинено основным композиционным идеям, формам и линиям, из которых, помимо указанного устремления ввысь, интересны отметить два момента: во-первых, непрерывность перехода от одного вертикального объема к другому, во-вторых, криволинейность, куполообразность верхней половины пирамидальной в целом композиции собора.

Непрерывность перехода от одной призмы к другой и от верхней призмы к куполу создается рядом поясов мелких и крупных декоративных деталей, маскирующих уступы и выходящие углы. Результатом является плавные линии внешнего и внутреннего силуэтов, напоминающие игру волнообразно изгибающихся кверху языков пламени (рис. 120). Силуэт центрального шатра, в соответствии с общей композицией, также имеет слегка криволинейное очертание. В общем движении всего силуэта, связующего купола шатра и крайних столпов есть в свою очередь, как сказано выше, приближение к форме отдельных куполов, объединяющее общую композицию собора и его отдельные детали в единую удивительно согласованную гармонию. И с этой, напоминающей теплоту форм и линий органического мира пластической игрой находится в тесной связи общий сказочно-уютный, нарядный и красочный облик целого, бесконечно разнообразный с разных точек зрения, в разную погоду, в разное время дня и года.

ДВОРЕЦ ДОЖЕЙ, БАЗИЛИКА В ВИЧЕНЦЕ И ЛУВРСКАЯ КОЛОННАДА

Знаменитый Дворец Дожей был некогда главным правительственным зданием богатой и могущественной Венецианской республики (рис. 131, 132). Ныне он славится как один из интереснейших художественных музеев Европы. Так называемая Базилика, она же палаццо делла Раджоне, в Виченце, построенная Палладио, играла когда-то роль городской ратуши, биржи, здания суда и места общественных собраний для различных более или менее торжественных случаев (рис. 133). Луврская колоннада, построенная Перро, украшает фасад старинного королевского дворца в Париже, вмещающего ныне Луврский музей и ряд правительственных учреждений (рис. 135). Фасад Дворца Дожей построен частью в XIV, частью в первой половине XV в.; наружные галереи Базилики начали строиться в 1549 г.; Луврская колоннада была сооружена столетием позднее. Фасад Дворца Дожей, строившийся в течение продолжительного времени, относится к итальянской готике; Базилика — зрелый плод итальянского Ренессанса; Луврская колоннада — характерный памятник французского классицизма XVII в. Общим для фасадов всех трёх зданий является наличие открытых галерей с их чередованием пролетов и свободно стоящих колонн-опор. Но дальше начинаются различия, которые касаются как архитектурного оформления самих опор и пролетов, так и их роли в общей композиционной системе фасада.

Композиционная система луврского фасада Перро целиком подчинена украшающим его колоннадам коринфского ордера. По вертикали фасад членится на три обычные для ордера части: подножие, колоннаду и антаблемент, причем роль подножия играет здесь исполинский оформленный нижний цокольный этаж. Колоннада охватывает по высоте два этажа здания, подчеркивая этим второстепенность этажного членения по сравнению с членением ордерным. По горизонтали луврский фасад расчленен на пять пролетов, длина и пропорции которых также продиктованы, в конечном счете, размерами и пропорциями ордера и колоннад. Средний и боковые выступы здания (ризалиты) определены в своих размерах и пропорциях тем, что они оформлены как трехпролетные ордерные портики с заданной высотой колонн и примерным каноническим пролетом интерколумниев. А то, что эти ризалиты сделаны трехпролетными, а не пяти- и не семипролетными, вытекает, в свою очередь, из стремления архитектора сделать промежуточные колоннады достаточно внушительными по длине. Правда, и трехпролетные ризалиты сокращают длину колоннад, но зато они образуют для колоннад замыкающее их с боков обрамление и приводят длину колоннад в гармоническое соответствие с их высотою. Доминируя в общем облике фасада, колоннады сообщают ему впечатление грандиозности и мощи. Это впечатление, резко бросающееся в глаза в луврском фасаде при сравнении его с Дворцом Дожей, создается рядом композиционных факторов, в первую очередь, конечно, грандиозными размерами самих колонн

111. Площадь перед Дворцом Дожей в Венеции — Пьяцетта Сансовино. Дворец Дожей, справа — библиотека Сан-Марко

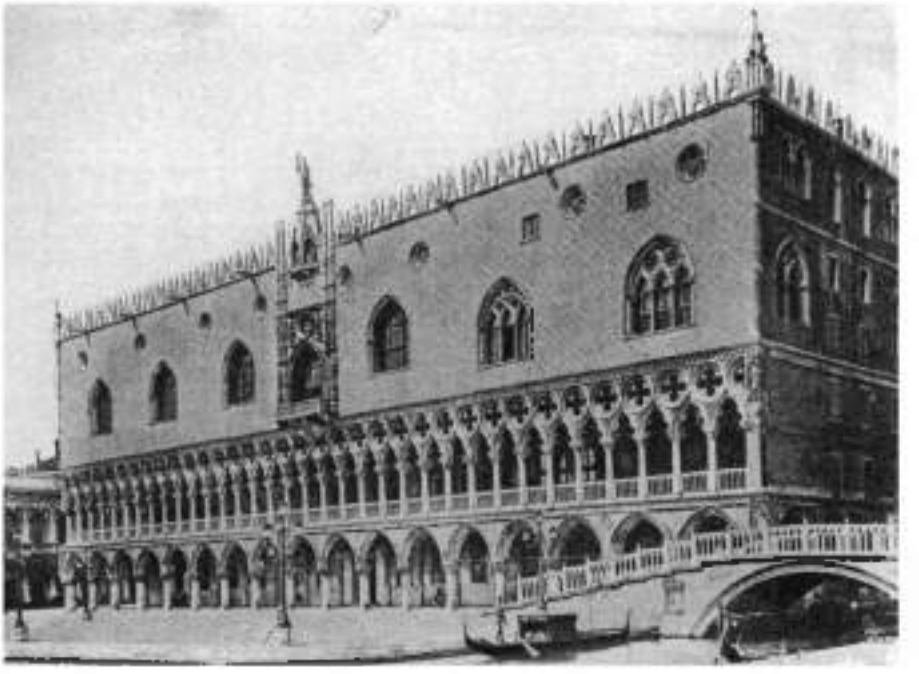
(рис. 135, 136). Чтобы увеличить мощь опор, колонны сдвоены, и таким образом как бы добавочно подчеркнута тяжесть антаблемента, которую они должны на себе нести. При этом наличие галереи за колоннами и видимость ее перекрытия говорят о том, что колонны несут на себе не только арматурную над ними полосу антаблемента, но и все это массивное перекрытие, что, в свою очередь, вносит новую ноту в общее впечатление опорной мощи колоннад. И уже тот факт, что весь фасад оформлен именно как ордер, т. е. как художественно выявленное соотношение напряжений в нагрузке и в опорах, играет существенную роль в общем грандиозно-мощном облике фасада. Постановка ордера на высоком пьедестале 1-го этажа осложняет впечатление мощи мотивом холодного величия, недоступности — отгороженности от площади, от городской массы.

Оформление фасада Дворца Дожей совершенно иное (рис. 132). Здесь все элементы архитектуры связаны между собой на первый взгляд как-то нелогично, неожиданно и случайно, и в то же время все здесь привлекательно, свежо, полно жизни и радости, все до предела художественно насыщено и, в конечном счете, художественно-разумно. Нелогична как будто самая система фасада — две аркады слабых ажурных опор внизу и высокая сплошная стена наверху. Не было понимающего в архитектуре человека, который не обратил бы на это внимания. Но говорить здесь о нелогичности — значит забывать прежде всего о практической обоснованности такого расположения. Открытая аркадная галерея 1-го этажа — не художественный каприз, а чудесное укрытие от южного солнца для любого прохожего, место, где приятно отдохнуть

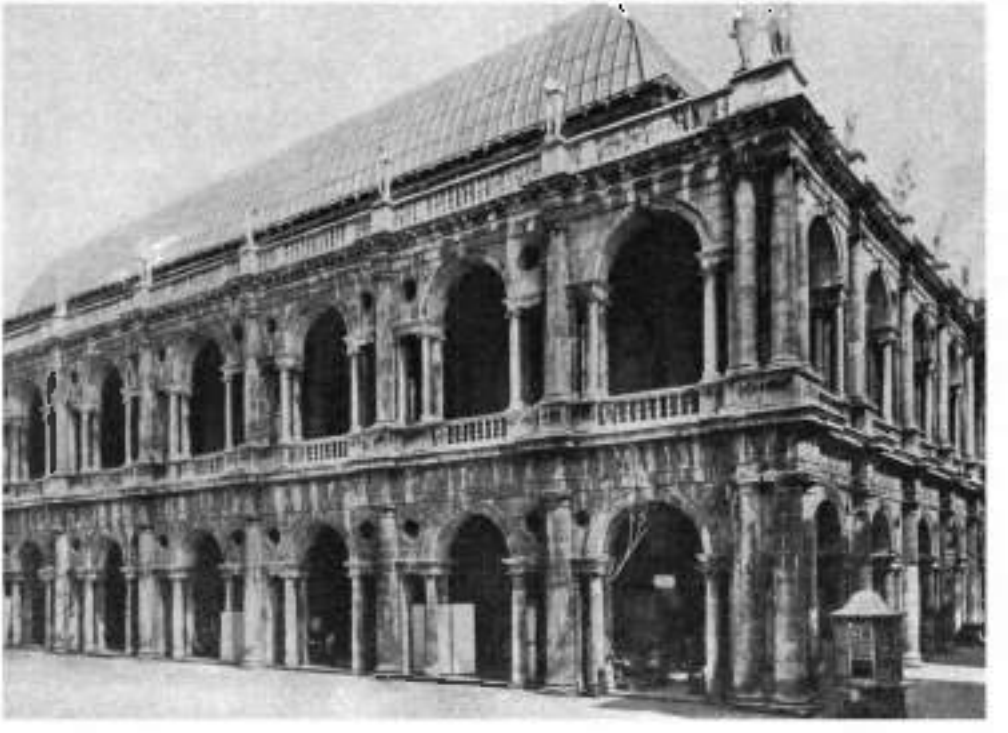
к полюбоваться видом на открывающийся отсюда один из самых прекрасных в мире архитектурно-природных пейзажей. Галлерея 2-го этажа — воздушный балкон, затеняющий с юга и с запада сравнительно небольшие официальные помещения и служащий удобным средством связи между ними (рис. 137). Вполне законен вопрос: что же более разумно и обосновано — практически полезные и привлекательные галлереи Дворца Дожей или чисто декоративные галлереи Лувра, недоступные для прохожего и ненужные для самих обитателей дворца?

В отношении конструктивной логики строители Дворца Дожей обнаружили замечательное художественное чутье. Прежде всего, нижний ряд опор в натуре отличается большой мощностью (на маленьких воспроизведениях эта мощность скрадывается; рис. 134). Кроме того, опорные столбы в нижнем ряду чрезвычайно коротки, из-за чего они производят впечатление большой жесткости, несгибаемости. Нижние столбы художественно выигрывают от соседства и контраста с более тонкими столбами галлереи 2-го этажа. Крепость ряда этих последних выявлена, в свою очередь, несколькими тонко рассчитанными приемами. Во-первых, количество этих столбов здесь вдвое больше, чем в нижнем ряду. Во-вторых, они сделаны максимально короткими — реально и зрительно. Зрительно их длина скрадывается в нижней части балюстрады. Реально они доходят лишь до половины высоты галлереи, верхняя же часть ее забрана изумительной по красоте каменной резьбой. Эта верхняя резная половина завесы галлереи представляет собой сложную каменную конструкцию, в которой есть нечто от сплошности стены и нечто от ажурного ряда столбов, вследствие чего она служит великолепным переходом и примиряющим звеном между ажуром нижних галлерей и сплошной стеной верхней половины здания. Вся галлерея 2-го этажа в целом составляет переходное звено между 1-м этажом и верхом: высоты трех этажей дворца образуют единый нарастающий кверху ряд.

Замечательно оформлена верхняя половина дворца (рис. 132). Сохраняя ее сплошность, архитектор тонко замаскировал ее весомость и толщину. Это достигнуто, во-первых, мелкостью камней и диагональным расположением узоров облицовки. Диагональный рисунок уничтожает в данном случае впечатление напряжений, обычно более или менее ясно выраженные в горизонталях кладки. Далее, гама стена лишена какого бы то ни было рельефа, который мог бы внушать мысль о ее массивном внутреннем строении. Такой важный в этом отношении элемент, как карниз, совершенно отсутствует и заменен тонким и легким всеохватывающим гребнем, начекающим на тонкость вышележащей стены. Углы фасада обрамлены тонкими витыми колоннами, которые ясно говорят о том же. Важным элементом, выявляющим или маскирующим толщину стены, является глубина заложения окна, т. е. видимых оконных косяков. Связанная с этим возможность художественного облегчения стены использована в двух, повидимому, единственно доработанных восточных окнах южного фасада, где сделаны резные каменные переплеты, выпяченные наружу почти заподлицо (вровень) с наружной плоскостью стены. Зрительно это лишает стену глубины, а следовательно, и весомости. Все, вместе взятое, и соединенное с легким светлорозовым колоритом стены чрезвычайно облегчает верх и окончательно снимает ту конструктивно-художественную «нелогичность», о которой говорилось вначале.



132. Дворец Дожей в Венеции. XIV — начало XV в.



133. Базилика в Виченце. Италия. Середина XVI в. Архитектор А. Палладио

134. Дворец Дожей. Угол фасада

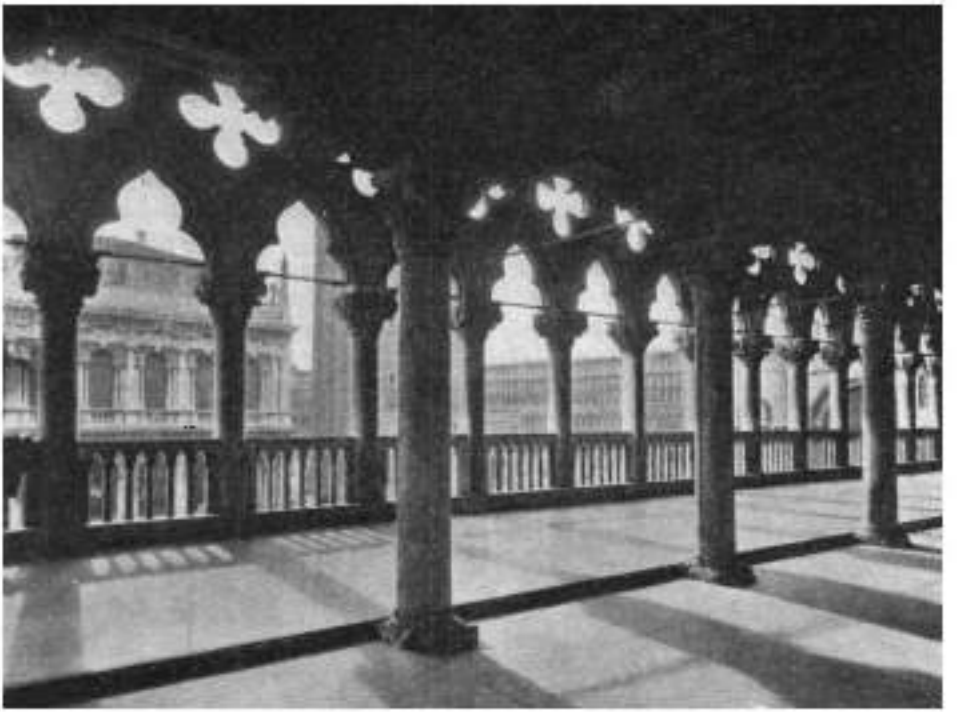
В то же время данная во Дворце Дожей комбинация гладкой стены и ажурных галлерей насыщает фасад необычайным богатством композиционных контрастов и как бы обнажает общий облик фасада, открытый навстречу ансамблю Пьяцетты и простору венецианской лагуны (рис. 131).

Совершенно иной вариант фасада с открытыми галлереями — в Базилике в Виченце (рис. 133). В Базилике, так же как в Лувре, даны галлереи и колонны классических ордеров, но и то и другое выступает здесь в совершенно иной архитектурно-художественной концепции. Так же как во дворце Дожей, а может быть, и еще в большей степени, галлереи биржи-Базилики оправданы их практической полезностью и целесообразностью. Главное здесь — не величественные колонны, как в колоннаде Перро, а само внутреннее пространство галлереи. И колонны отнюдь не являются здесь композиционной доминантой. Правда, они играют одну из главных ролей, но не сами, а больше тёмные арочные проёмы концентрируют на себе главное внимание зрителя. Перегруппо-

135. Луврская колоннада. Париж. 1667 г. Архитектор К. Перро

136. Лувровая колоннада. Интерьер галлереи

представить себе примерный ход мысли их создателя. Палладио строил Базилику не совсем заново; он был связан средневековым ядром здания, имевшего два яруса этажей и определенное расстояние между опорными точками сводов внутреннего перекрытия. Этим расстояниям соответствуют промежутки между столбами наружных палладиевых галлерей. Поставив перед этими столбами крупные колонны, Палладио должен был увидеть, что эти промежутки слишком велики для орденных интерколумниев. Можно было ввести добавочные колонны по серединам проетов, но при условии сохранения столбов это решение приводило к ряду невыгодных в художественном отношении сторон: во-первых, была бы наличие разнобой между колоннами, стоящими перед столбами, и колоннами, свободно стоящими, и, во-вторых, боковые стены столбов были бы ничем не закрыты и сильно портили бы всю композицию. Палладио прибег к другому приему сокращения ширины пролета и ввел промежуточные арки. Но делать арку во всю ширину пролета — значило



137 Дворец Дожей. Интерьер галереи

бы придавать ей приземистую плоскую форму, что противоречило и всем традициям итальянского Возрождения, и всему духу стройных пропорций в произведениях самого Палладио. Поэтому Палладио и ввел, по-видимому, арку стройных пропорций, которая целиком не заполняла пролета. Остававшиеся промежутки между столбами и аркой естественно было заделать стеной, но это значило бы лишить внутреннее пространство галлереи его открытости и воздушности. Отсюда должно было напрашиваться палладиевское решение — окружить стеной только верхнюю полуокружность арки и внести в качестве опор для арки парные колонки меньшего размера. Принимая во внимание сравнительно незначительную мощность этих колонок, вытекающую из их высоты и канонических пропорций для ордера, естественно было облегчить стену отверстиями или медальонами.

Эта логичная композиция Палладио обладала и рядом исключительных по своей художественной ценности преимуществ. Архивольт арки, касаясь вверху антаблемента, служит для него дополнительной опорой, так же как и куски стены между аркой и столбами. Столбы великолепно закрыты с боков красивым мотивом парных колонок. Вся композиция приобретает в результате необычайное разнообразие и пластическое богатство, дополняемое ажуром балюстрад и статуями, увенчивающими главные вертикальные устои фасада. Соседство малых ко-

лонн с большими оказывается масштабно выгодным для тех и для других, потому что большие колонны благодаря контрасту кажутся еще значительнее, а малые приобретают своеобразную теплоту, свойственную архитектурной миниатюре. Наконец, самая арка благодаря всему своему окружению становится величественной и монументальной. Балюстрада под аркой 2-го этажа и малые колонны по бокам делают масштаб самого арочного пролета чрезвычайно значительным, причем особенно остро воспринимаются ширина и высота этого пролета рядом с более низкими и тесными пролетами по его сторонам. Вместе с этими добавочными пролетами средняя арка представляет собою как бы просторный и монументальный портал, распахнутый вход во внутреннее пространство галереи. Цепь этих арочных порталов образует сложный и исключительно прекрасный ритм темных пролетов и более светлой архитектурной пластики. Красота в соединении с логичностью композиции недаром снискала этому произведению Палладио мировую известность.

ФРАНЦУЗСКИЕ ЗАГОРОДНЫЕ ДВОРЦЫ: ШАТО ДЕ МЕЗОН И ШАТО ВО-ЛЕ-ВИКОНТ

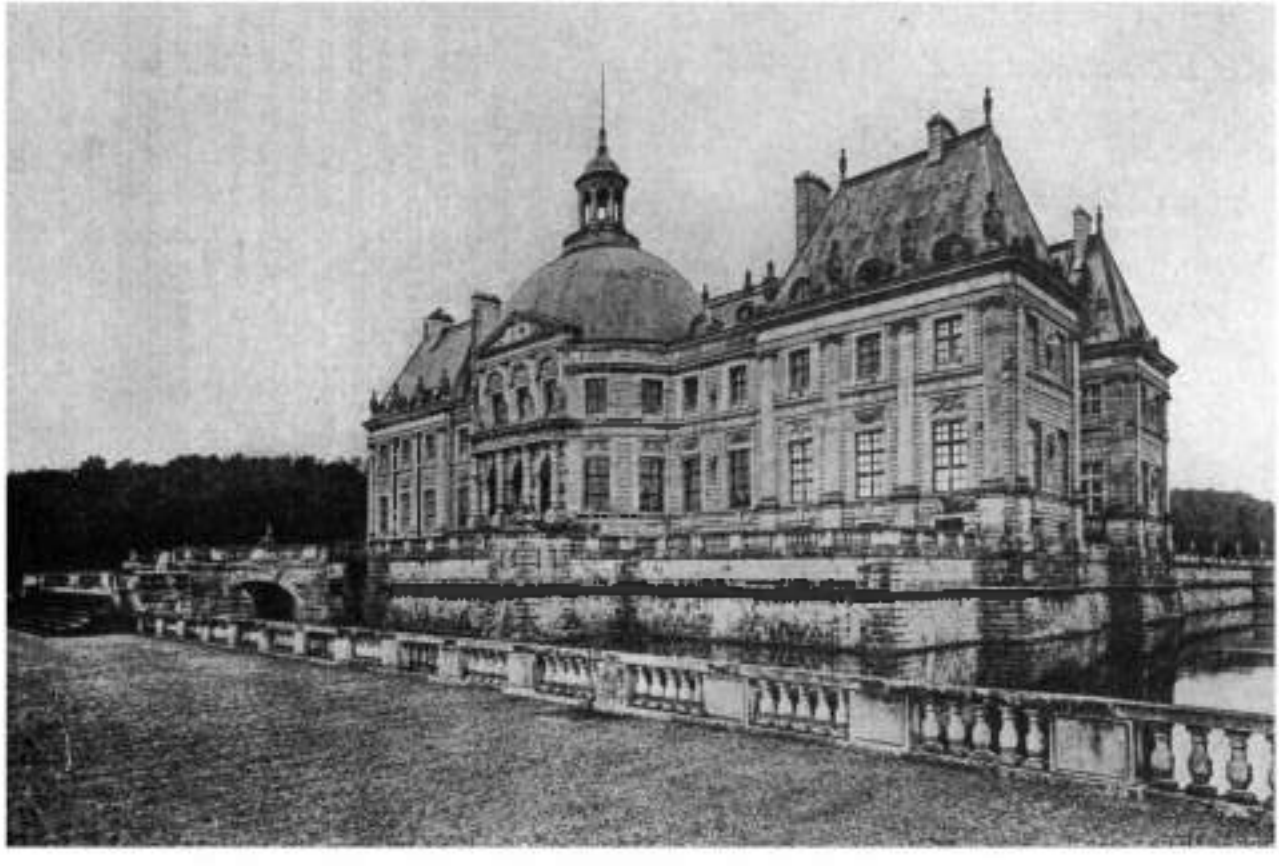
Среди памятников времени позднего французского феодализма особое место занимают разбросанные повсюду старинные помещичьи усадьбы, сохранившие до нашего времени свое прежнее название замков — шато.

Шато де Мезон и Шато Во-ле-Виконт принадлежат к числу особенно богатых и роскошных французских усадеб XVII в., выстроенных лучшими архитекторами и украшенных лучшими художниками своего времени (рис. 138, 139). Шато де Мезон — одно из наиболее значительных произведений мастера архитектурной композиции Франсуа Мансара. Шато Во-ле-Виконт — создание предшорного архитектора Луи Лево. В архитектурном отношении Шато де Мезон и Во-ле-Виконт представляют собою архитектурные и садово-парковые ансамбли, располагающиеся вокруг всеобъединяющего и над всем доминирующего дворца. Шато де Мезон особенно интересен своей наружной и отчасти внутренней архитектурой; Шато Во-ле-Виконт — внутренней планировкой здания и ее связью с планировкой всего усадебного ансамбля.

В наружной архитектуре Шато де Мезон хорошо выражены три основные стороны, придающие своеобразный облик многим французским загородным дворцам того времени: во-первых, их дворцовый характер, во-вторых, их связь с садово-парковым окружением и, в-третьих, традиционное сохранение в преображенном виде некоторых существенных мотивов архитектуры былого готического военного замка. Таким мотивом является прежде всего «крепостной» ров, опоясывающий здание и площадку прилегающего к нему открытого двора. Дворец оказывается, таким образом, расположенным как бы на островке, изолирующем его от всего его усадебного и садово-паркового окружения. В этом подражании крепостной отгороженности проявляется художественное стремление, как раз обратное тому, которое заставляли и заставляет строителей английских загородных домов делать как можно теснее и непосредственнее связь дома с прилегающим к нему куском природы.

Вторым особенно важным готическим мотивом является разбивка здания на вертикальные объемы, увенчанные каждый своей особой высокой крышей (рис. 141). Крыши жилых домов в больших городах часто совсем не видны и строятся без всяких претензий на красоту. В Шато де Мезон, где здание сравнительно невысоко и открыто зрителю сверху донизу, крыши представляют собой чрезвычайно существенную часть общей архитектурной композиции. Крыши Шато де Мезон, больше чем что-либо другое, усиливают указанное выше впечатление составленности здания из отдельных объемов, привлекают внимание к тонко и тщательно продуманной объемной игре. Форма, членение, размеры и пропорции крыш строго согласованы в Шато де Мезон с формами, членением, размерами и пропорциями перекрываемого ими остова здания. Без высоких крыш Шато де Мезон вытянулся бы по горизонтали, потерял бы

138. Шато де Мезон. Франция. 1642—1651 гг. Архитектор Ф. Мансар



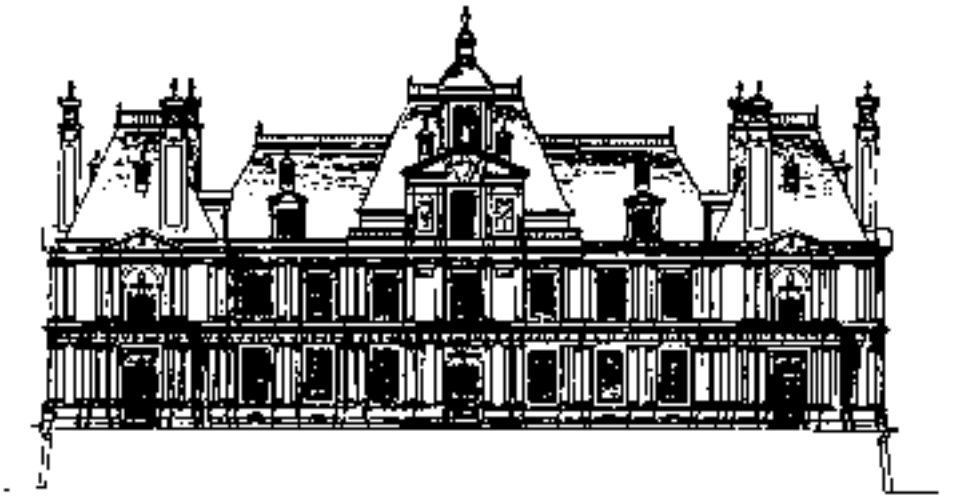
139. Шато Во-ле-Виконт. Франция. 1656—1660 гг. Архитектор Луи Лево

140. Шато де Мезон. Разрез

гаю стройность. Мало того, он утерял бы свой сложный, живописный, устремлённый в небо силуэт. Обращенные к небу закладные грани пирамидальных крыш, тянущиеся вверх печные трубы и центральный бельведер (открытая вышка, башенка) связывают здание с небом, делают небо неотъемлемой частью архитектурного образа. Этот унаследованный от готики принцип сложно-силуэтного завершения здания, расчленённого к тому же на вертикальные объемы, роднит Шато де Мезон с описанным выше домом Жака Кэра и, наоборот, заставляет противополагать его таким зданиям, как палаццо Медичи-Риккарди, с их мощным венчающим карнизом, отрезающим здание от неба и сосредоточивающим внимание на самом блоке здания и на его взаимоотношении с улицей.

Но в то время как в доме Кэра размеры и соседство отдельных объемных частей здания целиком продиктованы размерами и наиболее желательным с практической точки зрения взаиморасположением интерьеров, в Шато де Мезон, так же как и в палаццо Медичи-Риккарди, весь внешний облик здания является целостной и последовательной художественной композицией.

Построение здания строго симметрично (рис. 141, 142). Главные фасады его разбиты на пять вертикальных полос. Боковые части и центр (в проекции) подчеркнуты выступами, особыми, более высокими крышами и несколькими добавочными архитектурными деталями: порталами,



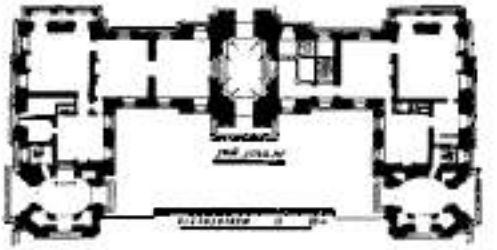
141. Шато де Мезон. Чертеж дворового фасада

«карнами (окнами в крыше; рис. 143), трубами, бельведером и т. д. Особо выделена середина в качестве всеобъединяющей более крупной и богатой центральной доминанты. Центр, углы и промежутки связаны между собой различными ритмами: ритмом верхнего силуэта, ритмом выступов и углублений, ритмическим чередованием различных архитектурных форм и т. д.

Тесная ритмическая связь всего здания по горизонтали оказывается результатом того, что боковые части, середина и промежутки сделаны однородными, причем самые различия в них — вариации общего однородного мотива, например, мотивов пирамиды, портика, люкарн.

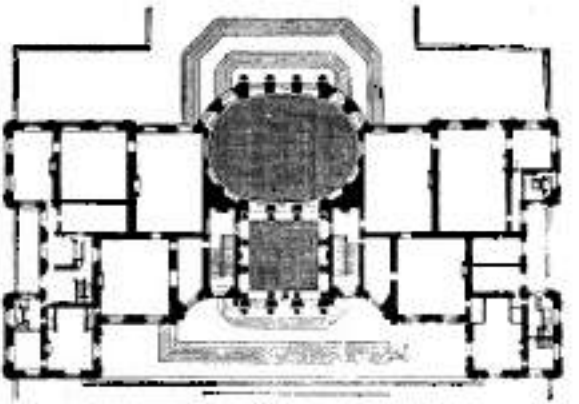
Так же тонко продумана связь здания по вертикали. Второй этаж не повторяет первый: полное повторение одинаковых этажей привело бы в данном случае к ослаблению их художественной связи друг с другом. Связь основных этажей с крышами достигается введением верхнего центрального портика с фронтоном и люкарн, которые врезаны в крыши, но по всему своему оформлению и по посадке на карнизе составляют продолжение двух основных этажей. Эти нижние этажи высоки, парадны и хорошо освещены внутри, как об этом говорят большие стройные окна, посаженные на таком расстоянии друг от друга, которое обеспечивает и освещенность интерьера и известную степень его изолированности от наружного пространства.

Описанное стремление к некоторой парадной изолированности не следует смешивать с потребностью в интимности и домашнем уюте, которая определяет собой, например, весь строй английского коттеджа. Потребности в интимных и уютных, хотя бы тесных домашних интерьерах удовлетворяют в Шато де Мезон мансарды — чердачные помещения, связанные с низом винтовыми лестницами (также остатком романтики этажных переходов готического замка и дома; рис. 140).



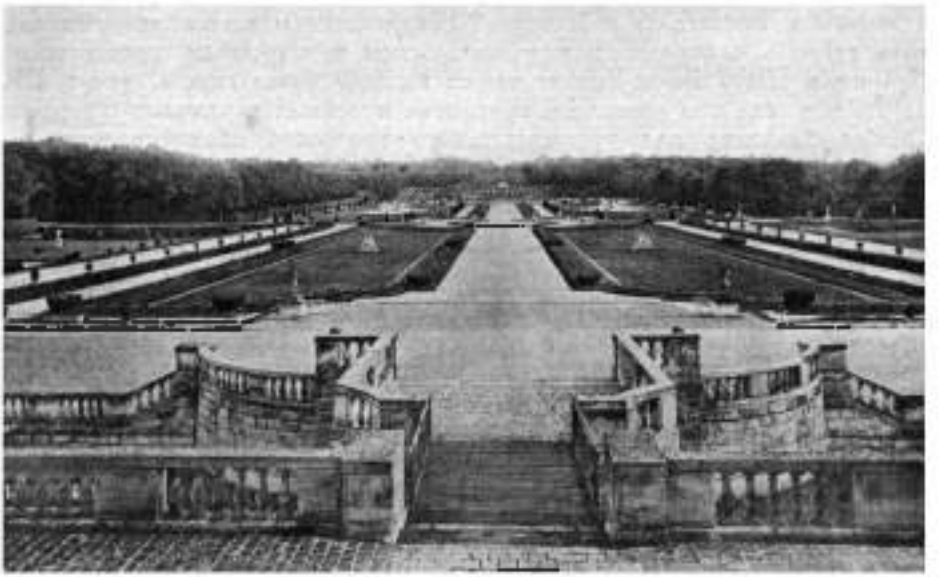
142. Шато де Мезон. План 1-го этажа

143. Шато де Мезон. Аванфронт



144. Шато Вилле-Пикмонт. План

145. Шато Во-ле-Виконт. Овальный салон



146. Шато Во-ле-Виконт. Вид на парк из Овального салона

Средняя мансардная комната в Шато де Мезон — одно из лучших помещений в доме, с прекрасным видом из большого окна. В этой комнате, сохранившей доныне следы своего художественного оформления, одно время жил Вольтер, гостивший здесь у хозяина дворца. Два главных этажа Шато де Мезон заняты в основном парадными залами без строго фиксированного назначения: комнаты по концам здания служили иногда спальнями для хозяев и для знатных гостей, в числе которых бывали, между прочим, и французские короли.

Несмотря на парадность и даже строгость общего облика Шато де Мезон, в нем нет того налета аристократически-холодной недоступности, которая так бросается в глаза в Шато Во-ле-Виконт. Одной из многих причин их глубокого внутреннего различия, несмотря на несомненную стилистическую общность, является применение в крыльях Шато Во-ле-Виконт так называемого «колоссального» ордера, т. е. ордера, охватывающего два этажа или более, в данном же случае существующего по всей высоте дворца, от его основания до нижнего края крыши. Этот монументальный ордер усиливает высотность здания, чему способствуют также значительное различие в высоте 1-го и 2-го этажей и высокий цоколь полуподвалов. Подчеркнутые таким образом монументальные масштабы общего блока здания и его крупных вертикальных объемов оттесняют до известной степени на задний план горизонтальные ленты этажей, говорящие о жилых интерьерах и вообще о помещениях, рассчитанных по своему масштабу на пребывание в них человека. В общем облике Шато де Мезон, наоборот, надо всем доминирует этаж со специфической теплотой красивого человеческого жилища.

В Шато Во-ле-Виконт очень чувствуется заслоняющая интерьер преграда стены с ее довольно суровой рустовкой, в Шато де Мезон стена почти вся занята окнами, ордерами и нишами, привлекающими внимание к красоте ее собственной поверхности и заставляющими забывать ее роль преграды между интерьером и наружным пространством. Крыши в Шато Во-ле-Виконт также гораздо более глухие, чем в Шато де Мезон, где они оживлены крупными просмами чердачных помещений. Особое значение для художественного контраста обоих дворцов имеет различие их общего объемного построения, уступчатого в Шато де Мезон, вертикально-призматического в Шато Во-ле-Виконт. В Шато де Мезон со стороны двора от главного корпуса отходит уступом одноэтажные крылья, которые создают непосредственную связь внутренних помещений 1-го этажа с площадкой двора, а наверху служат открытыми террасами, т. е. добавочными выходами для 2-го этажа. Со стороны сада крылья в 1-м этаже, образуя небольшой уступ, связываются с наружным пространством четырехколонными портиками-террасами. В Шато Во-ле-Виконт, за исключением центральных порталов, стены везде круто обрываются к земле, способствуя общему впечатлению парадной недоступности. Эта недоступность и в Шато Во-ле-Виконт, конечно, не имеет ничего общего с недоступностью глухой крепостной стены и ни в коей мере не противоречит композиционной связи дворца с садово-парковым и дворовым ансамблем. Для сада и для двора дворец является безусловным композиционным центром, которому подчинено расположение клумб, дорожек, парковых насаждений и надворных построек. Связь с окружающим ансамблем лежит в основе и внутренней планировки самого дворца

(рис. 144). Главным узловым пунктом этой планировки служит большой овальный салон (рис. 145), через центр которого проходят две пересекающиеся под прямым углом сквозные оси: одна ось, проходящая через двор, здание и сад, является и по ней время осью симметрии всего усадебного ансамбля, другая, перпендикулярная к ней, идет через анфиладу (сквозной ряд) комнат, со сквозным видом через ряды расположенных по одной прямой дверей и замыкающие анфиладу окна. Художественный смысл такой сквозной планировки — в своеобразном ощущении простора вокруг и свободного выхода в этот простор, в обозримости далеких перспектив. Полукруглый выступ салона в пространство сада также подчеркивает впечатление раздвинутости и открытости этого прекрасного интерьера.

Сад Шато Во-ле-Виконт — не менее интересное художественное произведение, чем самый дворец (рис. 146). Он разбит знаменитым мастером садово-паркового искусства Ленотром, создавшим себе бессмертное имя грандиозным парком Версаля. Сад Шато Во-ле-Виконт имеет первостепенное значение для дворца — как для его внешней архитектуры, так и для его интерьеров. Его архитектура чрезвычайно выигрывает от соседства с цветниками и парковой зеленью.

Надо сказать вообще, что художественное оформление подступа к архитектурному сооружению — весьма важное дело в архитектуре. Здания выглядят совершенно иначе, когда подступ к ним замощен камнем или устлан цветниками, чем когда этот подступ предоставлен случайности. В Шато Во-ле-Виконт клумбы, дорожки, террасы, вазы и т. д. расположены таким образом, что создается ясное восприятие перспективного членения и ухода пространства в глубину, отчего это открытое пространство над цветниками приобретает налет грандиозности, отсутствующий, например, в неоформленном художественно луге таких же размеров. Вид из окон на эту великолепную садовую перспективу составляет одну из существенных сторон привлекательности дворцовых интерьеров, в частности салона. Цветники и зелень сада оживляют и освежают наружную архитектуру дворца, подобно тому как расставленные в комнате живые цветы празднично освежают архитектуру и обстановку интерьера.

СОБОР ПЕТРА В РИМЕ И МАВЗОЛЕЙ ТАДЖ-МОГОЛ В ИНДИИ

Купольное завершение внешнего объема здания — широко распространенная архитектурная форма, особенно часто применявшаяся в культовых сооружениях самых различных стилей и в различных странах. Общим для большинства наружных куполов мотивом является стремление вынести верх архитектурного сооружения в поднимающийся над зданием воздушный простор. Этим же стремлением продиктованы и высокие остроконечные завершения готических соборов. В отличие от последних, купол не вонзается в небо, как ажурный готический шпиль, а в большей или меньшей мере повторяет форму самого «небесного купола», «небесного свода». Этот общий большинству куполов мотив бесконечно варьируется в зависимости от их оформления и от всей композиции увенчиваемого ими целого. В разных стилях, а иногда и в пределах одного стиля существует множество вариантов куполов, совершенно различных по всему своему архитектурному облику.

К числу наиболее замечательных мировых купольных сооружений принадлежат собор Петра в Риме и Тадж-Могол в Индии (рис. 147, 148). Собор Петра — главное сооружение католической церкви, Тадж-Могол — мавзолей жены одного из могущественных монгольских ханов. Купол собора Петра — наиболее крупное архитектурное произведение гениального скульптора Микель-Анджело; относительно автора Тадж-Могола существуют лишь различные догадки и предположения. То обстоятельство, что создателем купола собора Петра был именно скульптор, чрезвычайно сказалось на всем его художественном облике. И купол, и самый собор насквозь проникнуты духом энергичной, напряженной пластики (рис. 149). В противоположность ему, Тадж-Могол весь построен на архитектурно-художественном оформлении наружного пространства. Слияние композиции Тадж-Могола с наружным пространством особенно ясно осуществляется окружающими его четырьмя минаретами: они не только не заполняют своим столпообразным объемом наружного пространства, но, наоборот, дают почувствовать высоту и открытость огромного воздушного простора вокруг них самих, между ними и мавзолеем и за их пределами вокруг всего архитектурного ансамбля. Венчающие их бельведеры как бы приглашают зрителя подняться в этот воздушный простор и окинуть взором открывающиеся вокруг дали. Мотив бельведеров повторен в более крупном масштабе вокруг купола над самим мавзолеем.

Совершенно по-иному создают связь Тадж-Могола с окружающим пространством огромные ниши, широко открывающиеся наружу. Стены, в которых прорезаны эти ниши, плоски и похожи на вертикальные экраны, украшенные графическим орнаментом. В них нет и намека на мощную пластику стен римского собора Петра; они как будто лишены собственной пластической жизни и служат лишь гладкой плоскостной обшивкой здания, обращенной в наружное пространство. Обращенность

147. Собор Петра в Риме. XVI-XVII вв. Архитектура Микеле-Анджело, К. Мадерна, Л. Бернини

148. Тадж-Махал. Индия. XVII в.

149. Собор Петра. Задний фасад

150. Вид на Рим с куполом собора Петра

к небу ничем не загушевана и в гладком куполе, выпуклая форма которого является художественным мотивом, обратным мотиву вогнутых ниш. Аналогичная в изумительной эластичной форме купола Тадж-Могола, слегка стянутого нижним поясом, чувствуется женственная пластика, весьма отличная от строгих и напряженных пластических форм римского собора.

В куполе собора Петра его конструктивный костяк четко выявлен мощными упругими меридиональными ребрами, стянутыми наверху цилиндрическим кольцом световой башенки-фонаря, оплетающего мелкими спаренными колонками. Внизу эти ребра не загибаются внутрь подобно слегка луковичной форме купола Тадж-Могола, но отвесно и сильно упираются в цилиндрический пояс, передавая вес и распор купола на стену барабана и на окружающее ее кольцо парных колонн-контрфорсов. Вместе с этими парными колоннами купольные ребра образуют единые эластические линии, придающие особую пластическую упругость и устремленность вверх куполообразному завершению собора. Та же мощная пластика и в архитектуре его нижнего основного массива.

Замечательна в этом отношении самая форма плана собора, заставляющая его мощные стены изгибаться и изламываться, то выпирая вперед полукруглыми выступами и углами, то стягиваясь внутрь, к центральному ядру его подкупольного ядра (рис. 149). Динамическая пластика общего архитектурного массива дополняется энергичной обработкой поверхности каменных стен. Пятнистые членящие стену парные пилястры с раскреповками (выступами вперед отрезков антаблемента) над ними художественно выявляют вертикальную направленность действующих в стене механических напряжений и подчеркивают опорную функцию ее каменных простенков. Мощь вертикальных пластических элементов стены хорошо мотивирована и уравновешена массивной тяжестью венчающего ее аттикового этажа. Пластика стен в промежутках между пилястрами выявлена четким и глубоким рельефом суровых окон и соответствующих им ниш. Меньшие окна и ниши, вытянутые почти в узких вертикальных простенках, вносят элемент динамического диссонанса в общую композицию и дают полное представление о масштабе близлежащих архитектурных деталей и общего грандиозного массива собора. Доминирующий над этим грандиозным массивом и над всем архитектурным окружением купол служит важной композиционной точкой в архитектурном пейзаже всего города (рис. 150).

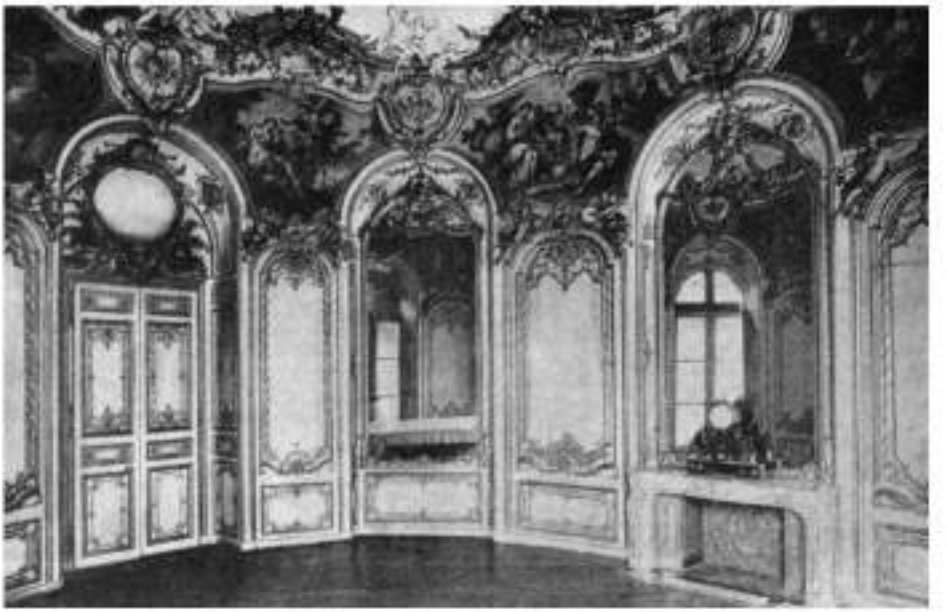
ЗЕРКАЛЬНАЯ ГАЛЛЕРЕЯ В ВЕРСАЛЕ И САЛОН В ОТЕЛЬ ДЕ СУБИЗ

Со времени проникновения во Францию итальянского Ренессанса во французской архитектуре началась быстрая смена различных стилей (которые называются французами по большей части по именам королей, например: «стиль Франциска I», «стиль Людовика XIII» и т. п.). Некоторые из этих стилей имели чисто местное значение и не выходили за пределы Франции, другие сыграли значительную роль и в мировой архитектуре. Среди этих последних особенно широкое распространение получил так называемый стиль рококо, продолжавший пользоваться известной популярностью вплоть до конца XIX в. Стиль рококо был реакцией на предшествующий ему стиль Людовика XIV, призванный создать грандиозно-блестящую обстановку для времени наибольшего расцвета французского абсолютизма. Легковесно-беззаботной нарядностью веет от стиля рококо, оказавшегося идеальным фоном для жизни и быта французской аристократической верхушки, вырвавшейся после смерти Людовика XIV из-под опеки королевского двора с его строгим, помпезным и скучным этикетом.

Одним из наиболее законченных произведений в стиле рококо является салон богатого парижского особняка Отель де Субиз (рис. 151). Наиболее грандиозный светский интерьер в стиле Людовика XIV — знаменитая Зеркальная галлерея в Версале (рис. 152, 153). Сопоставление этих двух интерьеров позволяет раскрыть некоторые интересные приемы архитектурно-художественной композиции дворцовых зал XVII—XVIII вв.

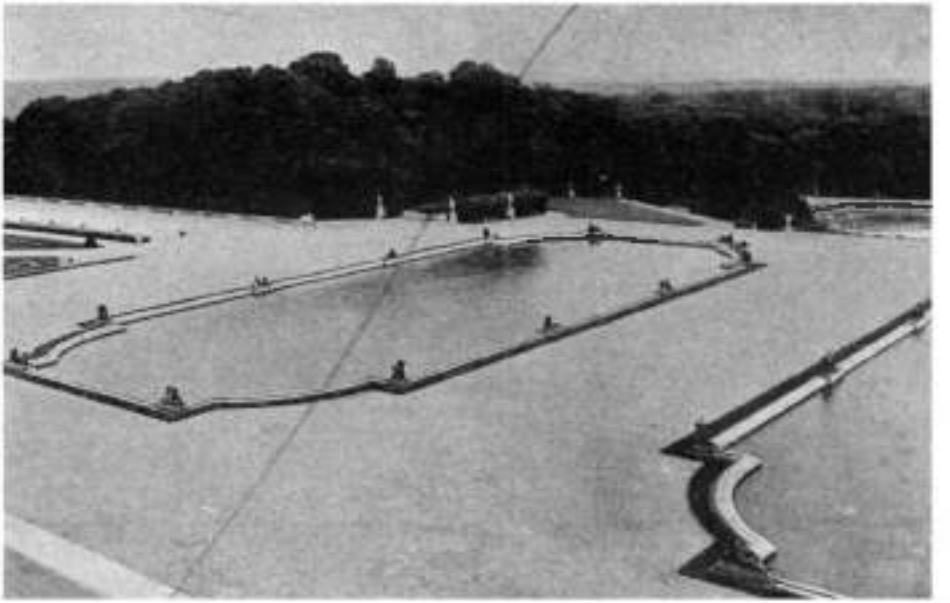
Впечатлением грандиозности версальская Зеркальная галлерея обязана прежде всего своей огромной протяженности. Длина ее не только не дробится никакими крупными выступами, но, наоборот, хорошо выявляется ритмическим членением ее стен, пола и плафона (потолка, перекрытия — потолочного живописно-скульптурного декора). Главную роль в этом отношении играют уходящие ряды окон, зеркал и пилястр, а также крупные панно плафонной росписи (т. е. куски плафона, выделенные рамками и украшенные изображениями), подчеркивающие высоту и длину сплошного цилиндрического свода. Немалую роль в выявлении размеров галлереи играют, кроме того, бесконечные горизонтали нарядного антаблемента, четко делящего ее пространство на две зоны: верхнюю, окаймляемую полуцилиндром свода, и нижнюю — от пола до карниза. Четкое разграничение верха и низа усиливает значение верхнего, отделенного антаблементом от находящегося в нижней зоне зрителя. Высотность же нижней зоны художественно выявляется высокими, стройными формами окон, зеркал и пилястр. Торжественной нарядности архитектуры галлереи соответствует содержание росписи плафона, возвеличивающей в помпезных аллегорических образах деяния короля.

Несколько оголенная ныне галлерея была некогда обставлена драгоценной мебелью, произведениями скульптуры и апельсинными деревьями

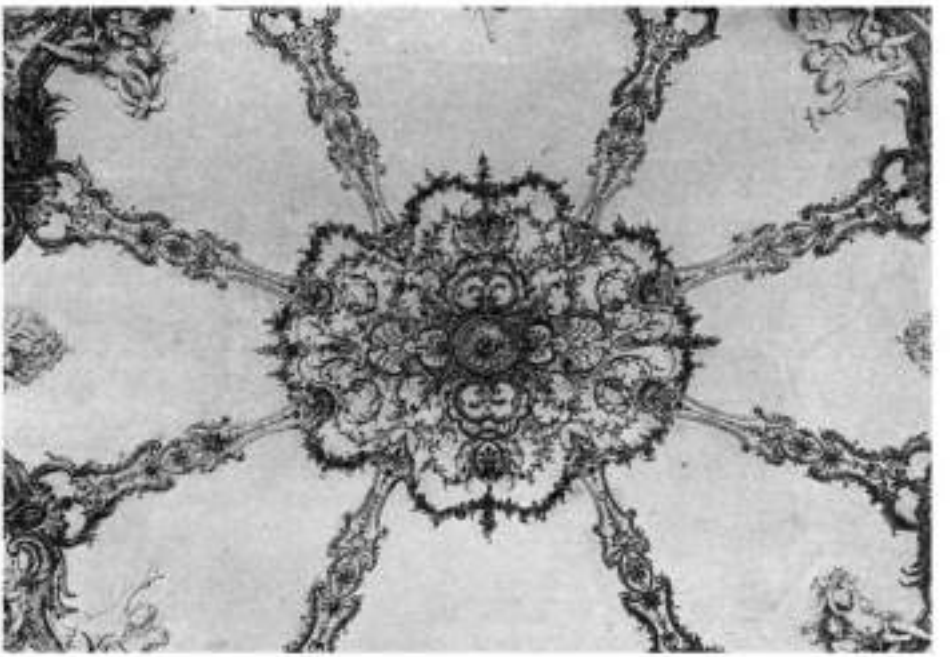


151. Отель де Субиз. Овальный салон. Париж 1735 г. Архитектор Ж. Боффран

152. Зеркальная галерея в Версальском дворце. Франция 1678—1684 гг. Архитектор Жюль Ардуин Мансар, художник Ш. Лебрен



153. Версаль. Парк



154. Отель де Субиз. Плафон Овального салона

в серебряных вазах; окна были украшены белыми шелковыми занавесями. Сейчас лишь цветной мрамор стен и обильная позолота напоминают о былом колористическом блеске этого грандиозного интерьера.

Если версальская Зеркальная галлерея была рассчитана на впечатление торжественной внушительности, салон Отеля де Субиз весь наполнен атмосферой непринужденного изящества и легкой, занимательной светской игры. Существенное значение в его необычайно цельной композиции имеет овальная форма плана, избегающая углов прямоугольника и спокойного единообразия окружности. Плавная динамика этого овала находит себе дальнейшее развитие в мягко закругленном переходе от стен к куполу потолка, в округлых арках окон, зеркал, дверей и декоративных рамок, заполняющих простенки, в волнообразных контурах живописных панно, в изысканной игре узорчатых линий, образующих круженный орнамент плафона (рис. 134).

Рельеф скульптурной декорации очень легок. Легки профили рамок, обрамляющих проемы, простенки и панно; изящно мелки цветочные гирлянды; легки, почти хрупки многочисленные «рокайли» (плоские раковины), целые или сделанные в виде лентообразных гофрированных обрамлений. Все эти отдельные плавно-динамические линии и формы тесно связаны между собой причудливо-изысканными ритмами, ясно воспринимаемыми в качестве основной композиционной мелодии, несмотря на всю сложность отдельных декоративных деталей. Все отдельные ритмы в свою очередь тесно связаны общим композиционным единством. В качестве примеров этих многочисленных ритмов можно указать в частности на цепь больших и малых полукружий над проемами и простенками, пронизывающую и связывающую по горизонтали весь интерьер. Такую же роль играют ритмы самих проемов и простенков, живописных панно и рокайлей между ними, радиальных узоров и пустых полей на плафоне и т. д. По вертикали отдельные членения стен и плафона так же связаны в ритмические цепи, например, в простенке лежачая прямоугольная рамка над полом, стоячая полуциркульная рамка над ней; направленная как по горизонтали, так и по вертикали форма живописного панно; радиальный узорный тяж на плафоне и стягивающий все воедино центральный круженный узор.

Все вертикали связаны геометрическим сопряжением с горизонталями, причем этот переход или прост и ясен, как в арках проемов, или тонко замаскирован сложностью рисунка, как в переходах от горизонтали карнизной орнаментальной цепи к тяжам плафона. Все вертикальные и горизонтальные ритмы, прежде чем слиться воедино в верхнем центральном узоре купола, сплетаются в прочные более темные узлы тонко рассчитанной формой живописных панно. Изображенные на них амурные сцены как нельзя лучше раскрывают смысл и содержание этой легкой, рассчитанной на изнеженные вкусы потребителей архитектуры.

Важную роль в ней играют большие зеркала, в каждом из которых по-новому отражалось нарядное светское общество, собиравшееся в салоне и любовавшееся в них на себя. Зеркала раздвигают рамки стен салона и порождают за ними игру иллюзорных пространств, гармонирующую с общим духом художественного целого.

ВИЛЛА РОТОНДА И МАЛЫЙ ТРИАНОН

В связи с расширением дворянского землевладения и ростом числа и размеров дворянских поместий в Италии в середине XVI в. началось широкое строительство помещичьих вилл. Искусство Италии в это время хотя и прошло уже точку своего величайшего подъема, продолжало стоять на огромной высоте. К числу наиболее замечательных вилл этого времени относится и вилла Ротонда (рис. 155), построенная в середине XVI в. по соседству с Виченцей, в нескольких десятках километров от пышной и праздничной Венеции. Она отразила в себе тот идеал красоты, который нашел особенно яркое выражение в портретах Тициана, с их горделивой осанкой, свободным жестом, соединением благородства, силы, внутренней значительности, богатства и простоты. В основе композиции виллы лежит проект Палладио, по-видимому, с некоторыми отступлениями от этого проекта в верхней части здания.

Между виллой Ротондой и Малым Трианоном (рис. 156) лежит промежуток в два столетия. Малый Трианон был заказан Людовиком XV в качестве интимного дворца для своей фаворитки мадам де Помпадур, не дожившей, однако, до его окончания. Построен Малый Трианон в глубине Версальского парка лучшим французским архитектором своего времени Ж.-А. Габриэлем. Это время ознаменовано в искусстве сложным сплетением различных течений. Особенно мощно говорит о себе в это время тяга к античности, в которой все эти течения видели идеал красоты, разумности, естественности и простоты, отвечавший, казалось, наиболее полно требованиям общей идеологии эпохи, рационализму энциклопедистов и проповеди «возврата к природе» Руссо. В теории классицизм стал в решительную оппозицию к стилю рококо, с его культом кривой линии, легкой растительной орнаментики и развлекательно-причудливого декоративного каприза. На практике, однако, оба стиля нередко мирно уживались друг с другом. Так, в Малом Трианоне поражают необычайно изысканная красота и прямолинейность, строгость и парадность его внешнего облика. Внутри же классицизм отдал немалую дань своему предшественнику — стилю рококо (рис. 157, 158).

Глубокое различие в художественном образе анализируемых зданий коренится в самой основе их архитектурной композиции.

Планируя здания, выбирая форму и расположение комнат, лестниц, галлерей, террас и т. д., архитектор обычно руководствуется практическими соображениями удобства и экономии, с одной стороны, художественными соображениями уюта комнат, парадности зал и т. п. — с другой. Обычно, однако, архитектор не свободен располагать интерьеры и внешние части здания (например, террасы), игнорируя внешний вид здания. Форма внешней оболочки зданий может быть и задана архитектору при заказе и запроектирована им самим, причем сплошь и рядом удобство и красота интерьеров приносятся в известной мере в жертву красоте внешнего вида, красоте фасадов. Соотношение между планировкой зда-

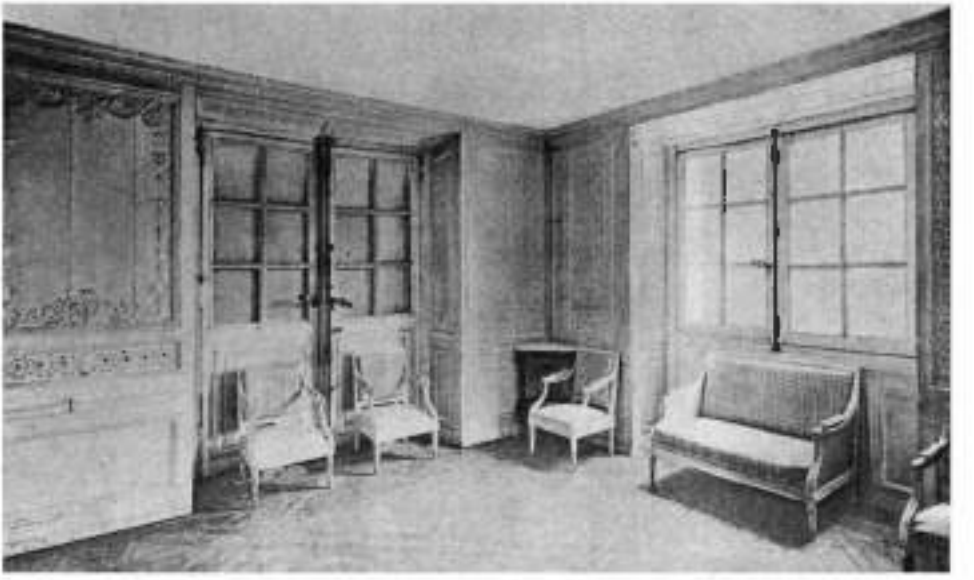
ния и его внешней оболочкой видоизменяется между двумя полюсами: на одном полюсе будет находиться свободное развертывание композиции здания, исходящее из требований планировки полезных его помещений (комнат, террас и т. д.); на другом полюсе — планировочное расчленение и распределение внутреннего объема здания, заранее установленного формой внешней оболочки.

Композиция виллы Ротонды приближается к первому типу: стесненность формы внешней оболочки не вредит в ней на достижение художественного результата; наоборот, сама эта форма является как бы естественным следствием свободного развертывания композиции изнутри. Эта планировочная композиция виллы Ротонды не имеет, однако, ничего общего с бессистемным на первый взгляд наращиванием и приращением одной части здания к другой, как, например, в доме Жака Кэра. Планировка виллы Ротонды и внутри и снаружи исходит в первую очередь из соображений художественных. Имя подсказана прежде всего самая центральность плана виллы (рис. 159, 160). Стоя посреди пейзажа открытое на все четыре стороны здание, Палладио давал пейзажу центр, втягивая живописные окрестности в свою архитектурную композицию (рис. 161). Но чтобы здание могло выполнять роль этого связующего центра, оно само должно быть стянуто в крепкий организм, должно иметь в себе доминирующий над всей его композицией центр. Этим центром и всей всей композиции служит в вилле Ротонде купольный зал — ее наиболее высокое, значительное и богатое помещение. Связующая роль центрального купольного зала по отношению ко всему зданию, в частности к четырем его портикам, а при их посредстве и по отношению ко всему пейзажу, подчеркнута четырьмя крестообразно расходящимися коридорами. Сквозь них из центра зала открываются на все четыре стороны более или менее далекие перспективы. Вся композиция здания разрастается из центра, со строгим соблюдением требований симметрии и правильности в расположении отдельных частей плана.

В этом разрастании композиции есть как бы определенный иерархический порядок — переход от самой главной к центральной части к последовательно подчиненным друг другу периферическим частям: в центре помещен цилиндрический купольный зал, вокруг него — основной кубический массив с жилыми и парадными комнатами и с выходящими на портики коридорами, затем самые портики и, наконец, лестницы. Внешняя архитектурная оболочка не представляет собой преграды для свободного развертывания композиции виллы: далеко за ее пределы вынесены портики и лестницы, а самая ее форма и членение совершенно непринужденно вытекают из внутренней планировки здания и из формы его внутренних помещений. Над купольным залом оболочка сама принимает купольную форму; далее, в крыше она становится пирамидальной; в стенах, замыкающих кольцо прямоугольных в плане комнат, она естественно принимает форму прямоугольной призмы, четко расчлененной на три этажа соответственно внутреннему членению здания. Свободное развертывание композиции изнутри имеет своим следствием гармоническое соответствие плана, разреза и внешнего облика (фасадов) виллы, т. е. гармоническое единство в ней внутреннего и внешнего, делающее необычайно ясным и прозрачным все ее построение, всю ее художественную форму.

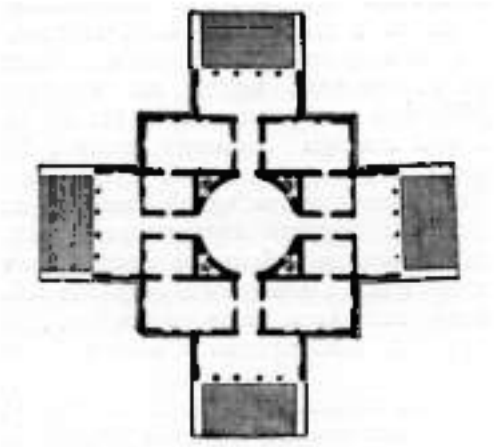
155. Вилла Ротонда. Италия. Середина XVI в. Архитектор А. Палладио

156. Малый Трианон в Версале. 1762—1768 гг. Архитектор Ж.-А. Габриэль

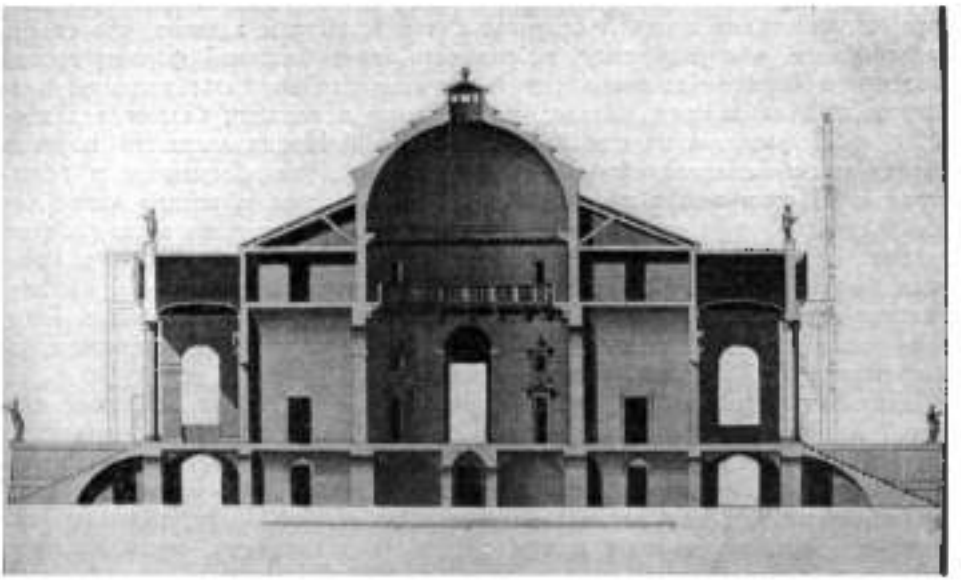


157. Малый Трианон. Интерьер мезонина

158. Малый Трианон. Интерьер бельэтажа



159. Вилла Ротонда. План



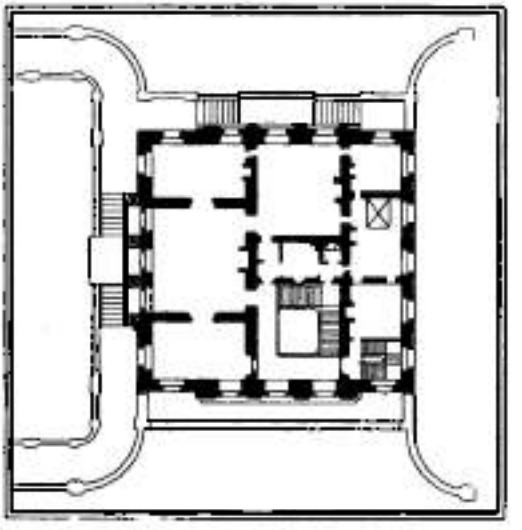
160. Вилла Ротонда. Разрез

Свободная развернутость композиции, открытость навстречу окружающим просторам, связь с пейзажем — одна сторона художественного образа виллы; другая его сторона — спокойная величавость ее общего облика. Она создается постановкой виллы на вершине холма, подчеркнутостью главных помещений и портиков как бы на пьедестале нижнего этажа, подчеркнутой при помощи лестниц высотой этого пьедестала, общим, поднимающимся к центру силуэтом здания, и, наконец, больше всего — величавыми портиками и свободной шириной лестниц. С общим спокойным обликом виллы хорошо гармонирует благородство ее архитектурной декорации, оставляющей большое место для тонко прочувствованной простоты. Внутри виллы была некогда отделка с большой роскошью. Снаружи эта роскошь сказалась, помимо скульптуры, лишь в изобилии лестниц и портиков, занимающих в общем большее пространство, чем само здание.

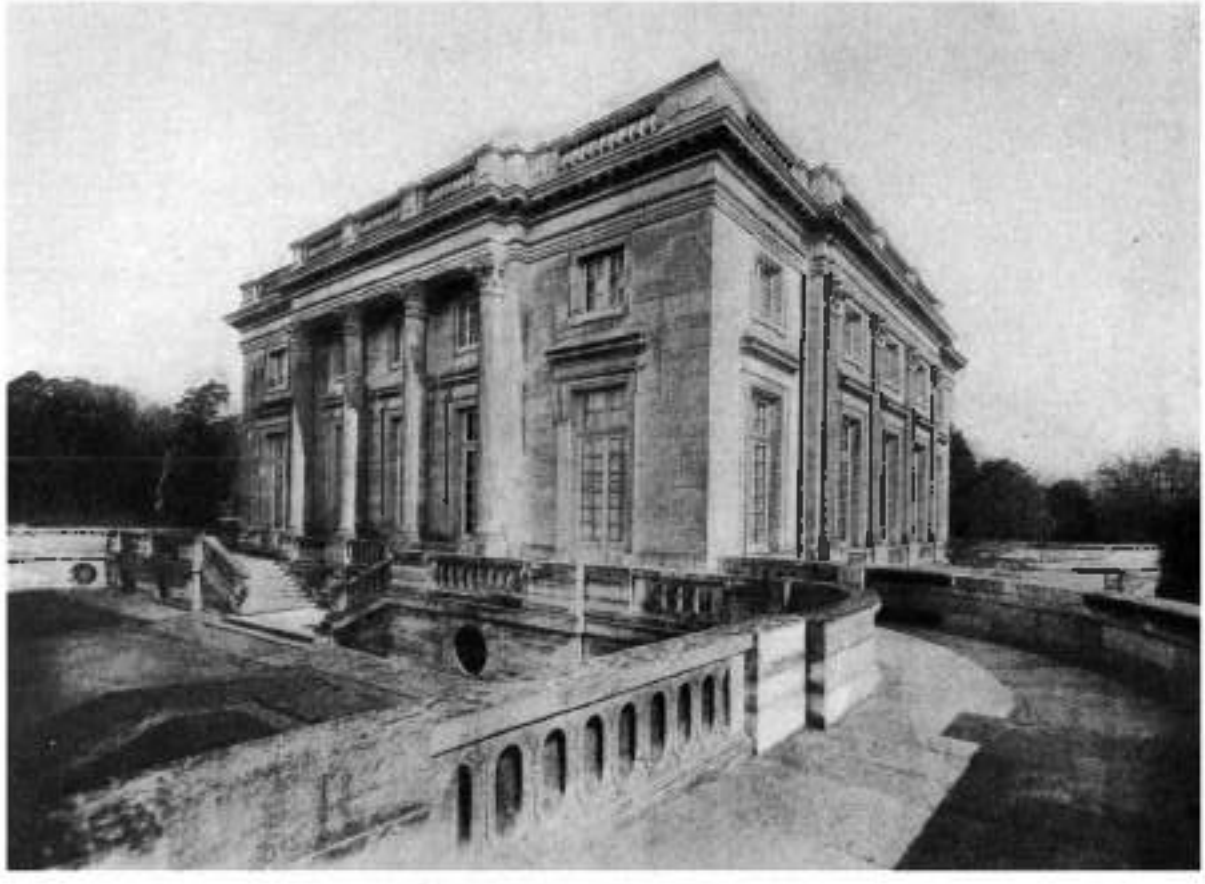
Свободной композиции виллы Ротонды противостоит в Малом Трианоне выразительная собранность его внешней формы (рис. 162). В нем, правда, так же как в вилле Ротонде, от центрального массива отходят четыре лестницы, но будучи сгруппированы попарно только с двух сторон здания, они не завершаются портиками и воспринимаются скорее не как части самого здания, а как части окружающих здание террас или подходящей к зданию возвышенной площадки. Само здание остается заключенным в четкую геометрическую форму прямоугольной призмы (рис. 163). И композиционные усилия архитектора, видимо, были направлены на сохранение целостности и на декоративное оформление этого упрощенно-геометрического общего кубического объема. Крыша в Малом Трианоне сделана плоской; стены имеют лишь самые слабые выступы; портик дан только с одной стороны и так прижат к зданию, что скорее подчеркивает, чем разрушает собранность его кубической формы; между главным и верхним этажами нет междуэтажного карниза; колонны протянуты во всю высоту фасада; антаблемент и верхняя балюстрада венчают весь фасад, а не один из его этажей. Принадлежность портика фасаду подчеркивается общностью их увенчания антаблементом и балюстрадой. Портик никак практически не мотивирован и введен лишь для декоративного оформления одной из граней призматического объема здания. Без него эта грань протянулась бы по горизонтали, т. е. потеряла бы свою высотность и членение на вертикальные отрезки, необыкновенно гармонично связанные друг с другом своими пропорциями. Портик оживляет эту грань фасада своим рельефом и игрой светотени, не разрушая общей геометрической формы целого.

Прямоугольнику всего фасада и прямоугольникам его основных членений подчинена и прямоугольная форма окон, к тому же объединенных в группы, отражающие в своей общей форме основные фасадные прямоугольники. По вертикали окна связаны в пары, гармонически вписанные в отведенные для них вертикальные полосы стены. По горизонтали связаны три средних нижних и три средних верхних окна, причем группа нижних в уменьшенном виде повторяет общий прямоугольник фасада. В фасаде нет ни наклонных, ни кривых линий: всюду (за исключением колонн и мелких декоративных деталей) только прямые линии, прямые углы, квадраты и прямоугольники, состоящие тоже по большей части из двух квадратов. Мелкие квадраты оконных переплетов играют при

161. Вилла Ротонда с окрестностями



162. Малый Трианон. План бельэтажа



163. Малый Трианон. Вид с угла

этом роль масштабного исходного пункта при восприятии всей композиции. В соседстве с ними квадраты и прямоугольники большого размера значительно выигрывают в величине и производят впечатление архитектурных форм значительных размеров.

С этим отчасти связано производимое Малым Трианоном впечатление монументальности, обусловленное, между прочим, компактностью его геометрической формы, значительностью ордера и довольно суровой каменной облицовкой. Монументальность, замкнутость, геометризм и прямоугольность форм вносят в художественный образ Малого Трианона элемент холодности и какой-то особенной парадной сдержанности. Впечатления замкнутости не уничтожают в Малом Трианоне ни обилие окон, ни большие размеры их в главном этаже. Стройная вытянутость формы, наоборот, подчеркивает их парадность и стена вместе с окнами четко сохраняет свою роль изолирующей оболочки. Обособленность здания подчеркивается каменными вертикалями его углов, как бы отрезающих его от окружающего пространства парка проведенными по линейке жесткими прямыми. Куб здания, хотя его фасад и заканчивает аллею, стоит как-то особняком, сообразуясь с парковой природой, главным образом, постольку, поскольку она оформлена геометрически правильными фигурами террас, дорожек, аллей и цветников.

Двойственности внешнего облика, соединяющего в себе почти обнаженную открытость с изолированной замкнутостью, соответствует двойственность внешнего облика и внутреннего содержания Малого Трианона. По его внешнему облику трудно представить себе его действительную планировку. Если в виде Ротонде перед нами единый свободно развернутый архитектурный организм, то в художественном образе Малого Трианона — комбинация двух не вытекающих друг из друга элементов: внутренней не слишком правильной планировки и внешней правильной геометрической формы, талантливо, хотя и несколько насильственно спаянных в единую композицию. Боковые и задний фасады здания по внешнему виду значительно отличаются от лицевого фасада. В особенности это следует заметить о подъездном правом боковом фасаде, имеющем довольно высокий нижний этаж.

АНГЛИЙСКИЙ ЗАГОРОДНЫЙ ДОМ

(ПОМЕЩИЧИЙ И БУРЖУАЗНЫЙ)

Старая Англия сделала значительный вклад в разработку проблемы лаконичного жилого дома. В Англии есть значительная церковная готика, но готика французская оригинальнее и свежее; в Англии есть неплохая архитектура в стиле Ренессанса, но в ней слишком сильны итальянские влияния. Традиционная английская архитектура жилого дома, наоборот, и оригинальна и сама является богатейшим источником архитектурного опыта для других стран, в особенности для стран, расположенных в сходных с Англией климатических условиях.

Богатый английский помещичий дом XVI в. (рис. 165) дает представление о большом своеобразии этой архитектуры, охотно прибегающей к деревянным конструкциям в форме так называемого фахверка.

Фахверк — конструкция из деревянных балок, соединенных в рамы, заполненные другим материалом, например кирпичом или крупным битым камнем (бутом), замазанным глиной или известкой. Наиболее простая форма фахверковых рам — прямоугольная, но встречаются и другие формы, в особенности треугольники, получающиеся от пересечения прямоугольных рам диагональной балкой. Треугольник вообще обладает особым конструктивным преимуществом по сравнению с четырехугольником и многоугольником с бо́льшим количеством сторон. Четырехугольная или многоугольная рама легко расшатывается в углах и затем скашивается, меняя свою форму. Треугольная рама обладает особой «жесткостью»: она не изменяет своей формы даже в том случае, если три стороны ее соединены «шарнирно». Жесткий треугольник поэтому — чрезвычайно распространенный архитектурный элемент во всех рамных конструкциях: в формах металлических мостов, в деревянной мебели, в стропилах, во всевозможных подпорках и т. д.

Фахверковая рамная архитектура резко отличается от архитектуры каменной, потому что дерево допускает применение конструктивных форм, не достижимых в камне. Деревянными балками легко и удобно перекрываются сравнительно большие пролеты, которые в камне потребовали бы сводов или каменных балок огромной толщины. Это свойство дерева позволяет, в частности, заменять обычные вертикальные окна каменных зданий горизонтальными окнами, протянутыми в ширину целой стены комнаты или даже целого этажа. Легче, чем каменная, выглядит обычно и фахверковая стена, в которой видимые снаружи деревянные балки свидетельствуют о ее сравнительно незначительной толщине.

Вместе с толщиной стены отпадает и видимая тяжесть конструкции: легкое каменное заполнение фахверкового деревянного каркаса распределяется по отдельным рамам и не сливается в общий вес целой стены; в самом же деревянном каркасе момент его тяжести не играет, по большей части, никакой художественной роли. Художественный образ взаимоотношения тяжести и опоры, который имеет такое значение в каменных не-

оштукатуренных сооружениях, заменяется в фахверке специфической выразительностью рамных конструкций. В каменных сооружениях мы имеем дело с наглядно выраженной тяжестью и твердостью камня, с рациональной перевязкой каменной кладки (т. е. взаиморасположением слоев камней или кирпичей относительно друг друга) и цементированностью камней (в особенности кирпичей) в общую каменную толщу. В рамных же конструкциях на первый план выступают крепость, в частности несгибаемость и нерастяжимость стоек, перекладин и т. д. и прочность их скрепления в углах и крестовинах рам.

Прекрасный фахверк, изображенный на рис. 163, это прежде всего прочная вещь, добротная плотничная и столярная работа. Обильное применение дерева и специфическая плотнично-столярная «сделанность» фахверкового дома придают ему особую теплоту, прекрасно гармонирующую с назначением здания служить уютным жилищем для традиционной английской семьи, быть ее семейным очагом. Умелое художественное применение фахверковой конструкции придает большую живописность и привлекательность фасадам фахверкового дома. При этом все здесь своеобразно: и разбивка стен на рамы, и оригинальный динамический узор с обильным применением косых перекладин, и пестрый ритм темного дерева и светлой штукатурки, и характер выгнутых по горизонтали окон, и ряд других интересных архитектурных и декоративных деталей.

Немалой долей привлекательности английский дом обычно обязан своей тесной связи с уютной площадкой двора и заботливо ухоженной зеленью сада. Чтобы попасть из дома во двор или в сад, достаточно переступить порог, расположенный почти на уровне земли, низко поставленные горизонтальные окна в стенных выступах (эркерах) говорят о доступности интерьеров снаружи и о доступности наружного пространства изнутри.

Эркеры — вообще излюбленный мотив английской архитектуры, придающий особое значение интимной связи здания с природой. Эркер — кусок интерьера, вынесенный за линию стены в наружное пространство. В небольшом жилом доме эркер распространяет «домашнюю атмосферу» в окружающей его части двора или сада, внутри же превращает часть комнаты в открытый застекленный балкон, где человек чувствует себя находящимся одновременно и в комнате, и во дворе или в саду. Эту своеобразную привлекательность эркерного интерьера хорошо передает рис. 164, иллюстрирующий вместе с тем и спокойный уют внутреннего архитектурного оформления старинного английского фахверкового дома. Обращают на себя внимание обилие в комнате света и воздуха, красивая простота и теплота стен, обитых панелями из темного дерева, уютная скамья в стене под окном (в правом углу), прочная основательность дубовых оконных рам и легкий, воздушный рисунок старинных свинцовых оконных переплетов.

Все внутри дома рассчитано на покой и удобство, на то, что в наше время во всех странах называется английским же словом комфорт. Без учета практической стороны английского жилого дома нельзя понять и его архитектурно-художественную композицию. Исходным пунктом при проектировании традиционного английского дома служат не наружные фасады, а наиболее целесообразное внутреннее его расположение и устройство. Фасады и вся вообще наружная объемная композиция дома

164. Усадьба Мортон Олд Холл. Интерьер. Англия. XVI в

оказывается следствием тщательно продуманной внутренней его планировки. И отражение внутренней планировки, устройства и характера интерьеров дома на его наружных объемах и фасадах составляет главное содержание его внешнего художественного облика. Английский дом строится не снаружи, как итальянское палаццо, а изнутри. Внутри английского дома невозможно провести границу, где кончается практическая целесообразность и комфорт и где начинается художественная сторона архитектуры. Больше того, самая практическая целесообразность общего устройства дома и рациональность и комфортабельность его отдельных частей и деталей входит неотъемлемым составным элементом в его художественный образ.

Проходной характер жилой комнаты и другие неудобства лишают комнату тех или иных ее художественных качеств: ее интимности, уюта, ее общей привлекательности. Наоборот, хорошая освещенность, целесообразная расстановка окон и дверей, удачно поставленная печь и т. д. способствуют тому, что комната выглядит веселой и уютной, спокойной и интимной и настраивает находящегося в ней человека на соответствующий лад.

Чтобы понять всю сложность жилищной архитектуры и все бесконечное многообразие ее возможных утилитарно-художественных мотивов, полезно на минуту превратиться в архитектора и начать обдумывать наи-

165. Усадьба Мортон Олд Холл

более желательное архитектурное устройство, например, небольшой дачи. При этом сейчас же возникает множество «мелких», но трудных вопросов: с какой стороны расположить террасу, где устроить кухню, как изолировать одну комнату от другой, какую выбрать форму окон, какая высота наиболее желательна для комнат, где устроить в комнате двери, чтобы можно было удобно поставить кровать, стол и шкаф, делать ли дачу одноэтажной или двухэтажной и т. д.

Пример продуманного решения такого рода вопросов представляет собой приводимый современный богатый загородный английский дом (рис. 166). В плане этого дома обращают на себя внимание прежде всего полнейшая его асимметрия, совершенно непринужденное расположение различных его интерьеров (рис. 167). План дома построен углом. Дом в основном двухэтажный, причем все спальни и детская расположены во втором, более спокойном этаже. В вершине угла первого этажа расположена кухня с прилегающими к ней чуланами и второстепенными помещениями. В кухню ведет особый наружный выход с наиболее удаленной от главных комнат стороны. От этих комнат кухня отделена коридором. Из комнат ближе всего к кухне расположена столовая, затем гостиная, дальше всего библиотека, т. е. рабочий кабинет для занятий, и общая комната с биллиардом — обычной принадлежностью зажиточного английского дома. При этом библиотека, в целях большей тишины и интимности,

166. Усадьба Габлс. Англия. Конец XIX в.

167. Усадьба Габлс. План

1 — [illegible], 2 — библиотека, 3 — гостиная, 4 — столовая, 5 — [illegible], 6 — [illegible]

наиболее удалена от шумной биллиардной. Интимности комнат англичане придают большое значение, стараясь делать жилые комнаты по возможности непроходными, изолированными от соседних. В то же время одну из наиболее интересных сторон английского дома составляет связь его интерьеров друг с другом, органическое единство всех его внутренних помещений. В английском буржуазном доме чувствуется заботливое отношение к узловым помещениям: коридорам, площадкам, лестницам и т. п., а также холлу, т. е. сеням (иногда проходу), служащим в то же время уютной общей комнатой, из которой открывается доступ в различные жилые комнаты и части дома. Холл (обычно с камином и с деревянной лестницей на второй этаж), площадки, коридоры и т. п. второстепенные помещения и переходы нередко представляют собой в английском богатом доме помещения, не менее привлекательные и уютные, чем спальни, столовая, гостиная и кабинет.

Из различных деталей внутреннего устройства зажиточного дома особое место занимает в Англии камин, который выполняет роль не только согревающей печи, но и мощного центилятора, необходимого в условиях исключительно сырого английского климата. Около камина устраивается специальный уютный уголок.

Общий дух и характер внутреннего устройства английского дома отражается, как сказано выше, и на внешнем его облике. Изображенный на рис. 166 фасад английского дома хорошо передает и живое многообразие внутренних помещений, и свободу их группировки и примыкания друг к другу, и их сопринадлежность к единому целому, и тесную связь дома с природой, и интимность верхних спален, и обособленность библиотеки. Впечатление опрятности, покоя и комфорта неразрывно связывается с чистыми простыми стенами и широкими окнами, над которыми поднимаются уютные крыши и высокие каменные трубы, оживляющие и без того непринужденный и живописный общий силуэт дома.

Описанный комфорт и привлекательность внешнего облика характерны, конечно, лишь для жилища состоятельной буржуазно-помещичьей верхушки английского общества.

ПАРИЖСКИЙ ГОРОДСКОЙ АНСАМБЛЬ ЛУВР — ЭТУАЛЬ

Способностью эстетического, художественного воздействия может обладать не только отдельное здание, но и целый архитектурный ансамбль — площадь, улица, бульвар, сад и их сочетания в еще более крупные и сложные композиционные единства. Большим или меньшим композиционным единством иногда обладает и целый город, который сам в этом случае может рассматриваться с художественной точки зрения. Одним из таких своеобразных художественных объектов является грандиозный парижский городской ансамбль, тянущийся от знаменитого дворца Лувра до площади Звезды (Этуаль), с ответвлениями в стороны.

Ансамбль как таковой создавался в течение приблизительно ста лет, с середины XVIII до середины XIX в. Композиционным центром всего ансамбля служит площадь Согласия, от которой отходят четыре главных луча в сторону Лувра, Этуали, церкви Мадлен и Бурбонского дворца (рис. 168, 169, 170, 171, 172). Зритель, стоящий посредине площади Согласия, охватывает взглядом четыре архитектурно оформленные городские перспективы, замыкаемые важными архитектурными сооружениями, которые служат узловыми, исходными или художественно доминирующими точками для примыкающих к ним районов Парижа. Все эти четыре перспективы отличны друг от друга. Наиболее своеобразной является перспектива в сторону Лувра (рис. 172). Она проходит сперва через Тюильрийский сад и затем идет по Луврскому двору-саду, охваченному с боков бесконечными дворцовыми крыльями. Открытость взору этого двора со стороны площади Согласия — результат пожара, уничтожившего в 1871 г. замыкавший его с этой стороны Тюильрийский дворец. Но если удлинение данной перспективы площадью Луврского дворца дело случая, то отнюдь не случайно все ее художественно-планировочное оформление, с целой последовательно расположенных садово-парковых площадей, с бассейнами, фонтанами, древесными насаждениями, газонами и цветниками, с триумфальной аркой, поставленной с тонким расчетом в точке перегиба ансамблевой оси.

Триумфальная арка, сооруженная за шестьдесят с лишком лет до упомянутого пожара, была первоначально рассчитана, конечно, лишь на то, чтобы оформлять только конец нынешней сквозной перспективы, в те времена отрезанный от площади западным корпусом Тюильрийского дворца. После пожара она стала играть ту же роль по отношению ко всей перспективе, идущей к ней от площади Согласия. Последовательные контрасты площадей и переходов между ними освежают художественное восприятие каждой отдельной части перспективы, а разбросанные по пути различные масштабные художественные вехи (скульптура, вазы и т. п.), вместе с цепью основных членений, при взгляде с конечных пунктов выявляют значительность длины всего пространства. Слабым местом данной перспективы является то обстоятельство, что она, в конечном счете, упи-

168. Площадь Согласия. Вид в сторону юга

169. Аллея Елисейских полей. Вид с площади Согласия. Вдали арка Звезды. 1806—1836 гг. Архитектор Ж.-Ф. Шальгрен

170. Площадь Звезды и прилегающие к ней кварталы

рается в тупик двора, правда, необычайно парадного, но не рассчитанного по своей архитектуре служить завершением столь важной городской магистрали. «Павильон часов», в который она упирается, недостаточно велик по размерам и недостаточно ярок по ритмам для указанной цели. Поэтому для сквозного вида с площади Согласия оказалось художественно целесообразным закрыть павильон древесными насаждениями и скульптурой, учитывая завершение перспективы триумфальной аркой в том месте Лувровского двора, где через него проходит уличный проезд.

Сложность лувровской перспективы противостоит простоте перспективы от площади Согласия к площади Звезды (рис. 169). Здесь перед зрителем, в сущности, раскрывается одна грандиозная аллея, замкнутая в конце простой и выдержанной в крупных формах триумфальной аркой. Начало аллеи подчеркнуто двумя конными скульптурами, играющими роль широких открытых и парадных въездных ворот. Подчеркнутость начального и конечного пунктов аллеи превращает ее в своего рода «интерьер», пропорции и оформление которого воспринимаются зрителем иначе и чувствуются острее, чем пропорции и окружение неясного и нефиксированного в отношении своих границ куска природного пространства. Помимо большого протяжения самой аллеи, одну из главных привлекательных ее сторон составляет звездообразное раскрытие ее конечного пункта

171. Улицы Рояль. Вид с площади Согласия

(рис. 170). Двенадцать лучеобразно расходящихся от площади уличных магистралей заставляют находящуюся в ее центре триумфальную арку господствовать над прилегающим городским районом и окружают ее атмосферой городского простора, которая через арку сообщается всему художественному облику замыкаемой ею улицы-аллеи. Впечатлению открытости аллеи способствует и легкий ее подъем, благодаря которому арка издали рисуется на фоне открытого неба.

Северная сторона площади Согласия — единственная застроенная зданиями (рис. 171). Два здания, обрамляющих уходящую от площади улицу, построены в 1761—1770 гг. по проекту Ж.-А. Габриэля, создавшего и первоначальное оформление самой площади, во многом измененное в последующее время. Их архитектура находится в соответствии с общим ансамблем всей площади. Этим соответствием, повидимому, продиктована сравнительно небольшая высота обоих зданий, не претендующих на роль вертикальных доминант и развернутых в основном по горизонтали. Общая открытость площади подчеркнута также в архитектуре обоих зданий решением их фасадов в виде открытых колонных портиков. Подчиненность архитектуры зданий ансамблю площади выражена их парностью, превращающей их в крылья проходящей между ними и доминирующей над ними уличной перспективы, замыкаемой компактным портиком церкви Мадлен. Крупные формы и крупные ритмы архитектуры этой церкви хорошо соответствуют ее назначению — служить доминантой значительного архитектурно-пространственного целого. Так же как в описанной выше аллее, архитектурно-художественное оформление начала и конца улицы, ведущей

172. Площадь Согласия, Тюильри, Лувр.

к церкви Мадлэн, превращает уличное пространство, как целое, в особый городской интерьер, представляющий собою своеобразное произведение искусства.

Перспектива с площади Согласия к югу также замыкается колонным портиком Бурбонского дворца (рис. 165). В соответствии с широтой и открытостью места он более широк, в нем большее число колонн, он сильнее вытянут по горизонтали. Подъездом к нему служит мост через Сену — новый вариант городской перспективы, наряду с целью дворцовых садово-парковых площадей, с аллеей к Этуали и с улицей, ведущей к церкви Мадлэн.

Все эти четыре перспективы связаны в крепкий узел художественным оформлением площади Согласия, в центре которой пересекаются под прямым углом две объединяющие их сквозные оси. Мостовые, тротуары и различные декоративные элементы площади расположены симметрично по отношению к этим осям, но не одинаково в соответствии с их различием, что вносит элемент разнообразия в общую композицию площади. Самый прямоугольник ее общей формы вытянут в направлении оси: Мадлэн — Бурбонский дворец; по этой же оси расположены и два украшающих ее середину фонтана. В центре площади, в точке пересечения обеих ансамблевых осей, возвышается египетский обелиск, являющийся начальной точкой всех четырех перспектив и как бы вертикальной осью всей композиции. Своеобразную законченность ансамблю придает единообразие конечных точек обеих главных осей, замыкаемых с обоих концов — одна колонными портиками, другая триумфальными арками.

Парижский центр — один из множества разнообразных примеров архитектурно-художественного построения целостных городских ансамблей.

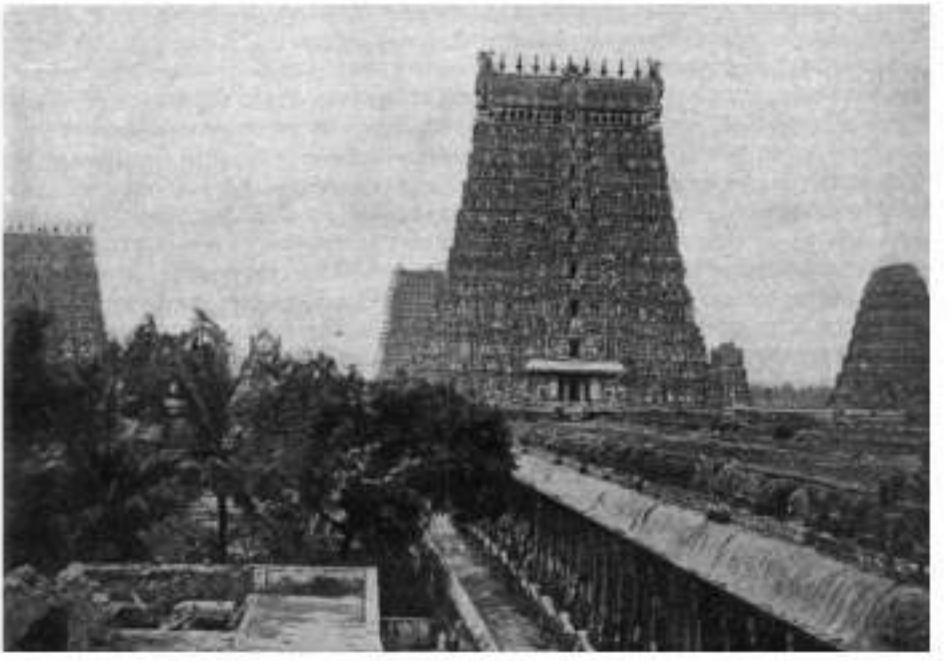
ХРАМ В МАДУРА И КРЕПОСТНЫЕ ВОРОТА В БЕЙПИНЕ

Индия и Китай с их многочисленным населением и тысячелетними культурами обладают богатой и своеобразной старой архитектурой. Эта архитектура на протяжении десятков столетий развивалась в основном своими особыми путями, до неузнаваемости перерабатывая и ассимилируя немногие заимствованные извне формы и мотивы. И только исламу, свившему себе в Индии прочное гнездо, удалось пересадить на индийскую почву архитектурный стиль мусульманских стран Ближнего Востока и вызвать на новой почве его новый, во многом оригинальный и пышный расцвет.

Об удивительном своеобразии индийской архитектуры дает известное представление надвратная башня (гопурам) в ограде грандиозного храма XVII в. н. э. в Мадура, хотя одного памятника, конечно, совершенно недостаточно даже для самого поверхностного знакомства с грандиозным архитектурным наследием огромной страны и со сложными путями ее архитектурно-художественного развития. Гопурам в Мадура (рис. 173) принадлежит к числу наиболее известных и типических памятников индийской архитектуры, несмотря на то, что он относится уже к периоду ее надолго затянувшегося заката. Отчасти именно потому, что он — далеко не первый образец данного архитектурного типа, в нем нашли свое более законченное выражение некоторые архитектурные принципы построения индийских культовых башенных сооружений, при сохранении, однако, необычайного своеобразия их архитектурного облика, по границам, например, с башенными сооружениями европейской архитектуры.

Своеобразна, прежде всего, самая форма башни. Прямоугольная в плане, она поднимается кверху стройной пирамидой, расчлененной на ряд постепенно уменьшающихся этажей. Все архитектурное оформление этой пирамиды рассчитано на впечатление максимальной грандиозности и высоты. Пирамида сделана не полной, сходящейся в одной точке, как в Египте, а усеченной, т. е. она допускает наверху уменьшение, которое господствует над рядом лежащих этажей и тем особенно подчеркивает значение верха башни. Важную роль в создании впечатления ухода башни ввысь играют постепенное уменьшение высоты этажей и сужение ширины ложных «дверных проемов», проходящих сквозной целью снизу доверху по средней линии башни. Это уменьшение однородных форм по мере их удаления от зрителя вызывает иллюзию большей их удаленности, чем это есть на самом деле, — в данном же случае иллюзорно повышает высоту и без того грандиозной пирамиды.

Характерная черта многих произведений индийской и китайской архитектуры, резко отличающая ее, например, от европейской готики, — это однообразие ритма, заключающееся в нагромождении друг на друга этажей, совершенно одинаковых по всему своему облику и отличающихся лишь своими размерами, которые непрерывно уменьшаются кверху по одному и тому же закону. В готических башнях обычно главное — в кон-



173. Храм в Мадуре. Индия. XVII в.

174. Ворота „Запретного города" — входа в императорского дворца в Пекине. Китай. XV в.

трастах между подымающимися друг над другом формами и в единой высотной динамике, связующей все их разнообразие. В индийской башне главный архитектурный акцент делается на множественности этажей, которая была бы затушевана при разнообразии в их оформлении и размерах. Интересно, что, повидимому, ради возможности размещения максимального количества этажей они сделаны сравнительно незначительными по высоте. Количество и многократное повторение однородных архитектурных элементов играют вообще большую роль в индийской архитектуре.

Впечатление огромности количества деталей создается в первую очередь и совершенно необычным обилием в башне декоративной пластики. Скульптура и орнамент, покрывая все тело здания, скрывают архитектурно-конструктивную основу и превращают его в какое-то резное изделие, увеличенное до сверхъестественных, гигантских размеров. Фантастическая выразительность покрывающей башню скульптуры, с ее обнаженными чувственными телами, причудливыми условными позами и загадочно-условными выражениями лиц, достигает своей наибольшей силы в некоторых храмовых интерьерах, где она ближе придвигается к зрителю и охватывает его своей беспокойной динамикой или, наоборот, таинственным покоем.

Контраст динамики и покоя — лишь один из острых контрастов, к которым охотно прибегает культовая индийская архитектура в поисках наибольшей силы воздействия на зрителя. Особенно выразительным является контраст простора наружного пространства и тесноты интерьеров, дополняемый контрастом яркого дневного света и почти полной темноты. Некоторые индийские культы хорошо учли настроение, вызываемое темнотой и таинственностью подземелий, и в интерьерах своих наземных храмов нередко сохраняли кое-что от своих подземных святилищ. В то же время снаружи они стремились к выявлению масштабов открытого пространства храмового участка. Средством для этого служит превращение храма в ансамбль, состоящий из ряда поднятых в высоту архитектурных сооружений, в частности гопурамов, играющих роль как бы масштабных вех, которые сразу дают возможность оценить длину, ширину и высоту грандиозного открытого храмового пространства.

Не менее своеобразна и историческая архитектура Китая, насчитывающего среди своих бесчисленных архитектурных памятников всевозможные сооружения утилитарного и художественного, декоративного порядка: крепости, дворцы, храмы, мосты, жилые дома, библиотеки, клубы и т. д. Одни из этих сооружений интересны, главным образом, своим легким и причудливым декоративным оформлением, другие отличаются необычайной монументальностью и простотой.

К числу архитектурных сооружений, совмещающих в себе обе эти стороны, принадлежат ворота так называемого «Запрещенного города» (дворцового ансамбля) в Бейпине (рис. 174). Ворота состоят как бы из двух раздельных частей: собственно крепостных ворот внизу и декоративного павильона наверху. Нижняя часть ворот разработана совсем просто, в соответствии со своим чисто утилитарным назначением. Мощная толща каменной стены не ослаблена минимальным введением архитектурной декорации, поверхность стены проста и прозаична. Предельно проста и полуциркульная форма трех сводов, гармонически вписанных в гладкую плос-

кость стены. Глубина этих сводов хорошо выявляет монументальную толщу каменного массива ворот. Единственным собственно художественным моментом в нижней части является, если не считать пропорций и расстановки сводов, увеличение высоты среднего свода по сравнению с боковыми. Этот мотив хорошо подчеркивает центральную ось всего сооружения и дает единство и собранность всему композиционному целому.

Монументальная простота низа производит особенно внушительное впечатление благодаря его острому контрасту с декоративно оформленным верхом. Это различие верха и низа столь резко, что ощущается как художественный диссонанс, смягчаемый, однако, возможностью рассматривать низ как непритязательный пьедестал для верха. Значительная доля практической трезвости имеется, однако, и в композиции самого верха, поражающего, на первый взгляд, своим причудливым декоративизмом. Практична и композиция плана верха с центральным закрытым помещением и с обходящей вокруг него открытой галлереей — схема, применяемая испокон веков почти без исключения по всех жарких странах. Не так нецелесообразно и разделение крыши на два этажа, перекрывающих один — галлерею, другой — центральную часть павильона. Большой вынос кровель также вполне мотивирован тем, что они играют роль зонта, спасающего интерьеры от лучей палящего солнца. Практичная подоснова всей этой архитектуры доведена до вполне отчетливого художественного выражения в обнаженной (в особенности внутри) стоечно-балочной конструкции с ее простыми цилиндрическими столбами и врезанными в них горизонтальными балками, образующими в результате простые прямоугольные пролеты. Эти столбы и пролеты очень далеки от сложных контуров европейских колонн и интерколумниев, служащих главным декоративным элементом в архитектуре многих сооружений. В галлерее бейпинского павильона столбы оставлены совсем гладкими, внутри же они, вместе с балками, покрыты росписью, не уничтожающей, однако, их видимой конструктивной функции, так же как не уничтожают ее некоторые добавочные, довольно жесткие соединительные детали. Прямоугольные пролеты между столбами основной конструкции находят себе гармоническое отражение и в разбивке стен на прямоугольные декоративные рамки. В качестве главного декоративного элемента наружной архитектуры использованы, однако, не столбы и не стены, а крыша — прием, характерный для китайской архитектуры вообще. В крыше, помимо ее изогнутой формы, особенно замечательно декоративное использование черепицы, придающей кровле изысканную и нарядную гофрировку, хорошо гармонирующую с общей мелкой игрой декоративного павильона. Нельзя, однако, упускать из виду и крупных ритмов, связующих все части ворот в единую значительную архитектурную композицию крупного масштаба. Два ритма в особенности выразительны: во-первых, ритм уменьшающейся кверху высоты главных горизонтальных полос, т. е. нижней стены, галлереи и полосы между двумя крышами; во-вторых, расширяющийся к середине ритм пролетов между столбами галлереи. Первый заставляет всю композицию легко подниматься кверху, второй, подобно среднему своду ворот, объединяет композицию павильона вокруг центральной оси.

ДВОРЕЦ В ГОРОДЕ ПУШКИНЕ

Одним из главных произведений знаменитого Растрелли, сумевшего создать свежий и своеобразный вариант художественного стиля барокко, является построенный им так называемый Екатерининский дворец в Царском Селе, ныне городе Пушкине (рис. 175). Дворец этот, довольно хорошо сохранившийся до нашего времени, был разграблен и варварски разрушен немцами во время Великой Отечественной войны.

В архитектуре дворца особенно бросаются в глаза его парадное величие и праздничность его внутреннего и внешнего архитектурного наряда. Фасад царскосельского дворца необычайно растянут. Для большего разнообразия Растрелли мог бы, конечно, значительно выдвинуть вперед одни куски дворца перед другими, но тогда его огромная длина потеряла бы свою цельность и вместе с ней значительную долю своей внушительности. Чтобы сделать весь фасад доступным для обозрения, надо было оставить перед ним достаточно широкую свободную площадь, а эту площадь естественно было окружить со всех сторон зданиями, чтобы поставить рядом с дворцом соответствующий ему двор, дать сопоставление величественной архитектуры и величественного пространства. Замкнутый строениями двор составляет вообще один из самых привлекательных мотивов в загородных дворцах и усадьбах, так как он создает как бы островок специфически городского уюта, воспринимаемого особенно остро, когда он окружен прериолой. Окружающие двор строения были сделаны Растрелли достаточно низкими, чтобы подчеркнуть высоту дворца. К сожалению, впоследствии к дворцу были пристроены высокие мансардные крылья, решительно испортившие всю композицию.

Самый дворец разбит на девять отрезков, с сильными архитектурными акцентами по концам и с нарастанием значительности по мере приближения от краев к середине (рис. 176, 177). Нарастание значительности достигается прежде всего увеличением длины главенствующих в композиции фасада нечетных отрезков: в крайних (т. е. в первом и девятом) отрезках — только по три оконные оси, в третьем и седьмом — по девяти и в пятом (т. е. среднем) — семнадцать осей. Начиная со второго и восьмого отрезков, по направлению к центру идет и нарастание богатства архитектурной декорации. Центральный отрезок в своей средней части вдобавок несколько выше всех остальных, за исключением самых крайних.

Для придания дворцу надлежащей внушительности Растрелли прибег к классическим архитектурным средствам — к ордеру и колонне (рис. 178, 179). Но применил он их очень свободно, не связывая себя классическими канонами и формами, которые, несомненно, противоречили бы всему духу пестрой, веселой, динамической и непринужденной декорации дворца. За серьезной классической внешностью может скрываться все, что угодно: государственное учреждение, школа, больница, биржа, дворец. Дворец же, который построил Растрелли, — прежде всего

175. Екатерининский дворец в г. Пушкине. Вид на дворовый фасад через боковые ворота. 1749—1756 гг. Архитектор В. В. Растрелли

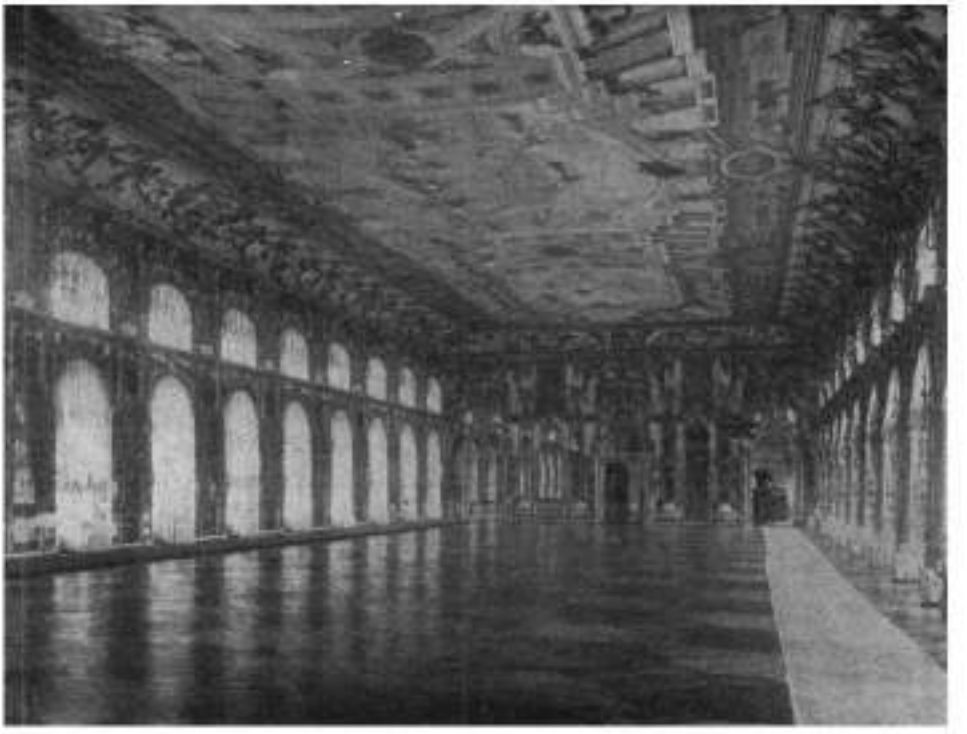
176. Дворец в г. Пушкине. Чертеж фасада

177. Дворец в г. Пушкине. План бельэтажа

178. Дворец в г. Пушкине. Парковый фасад

179. Дворец в г. Пушкине. Часть фасада

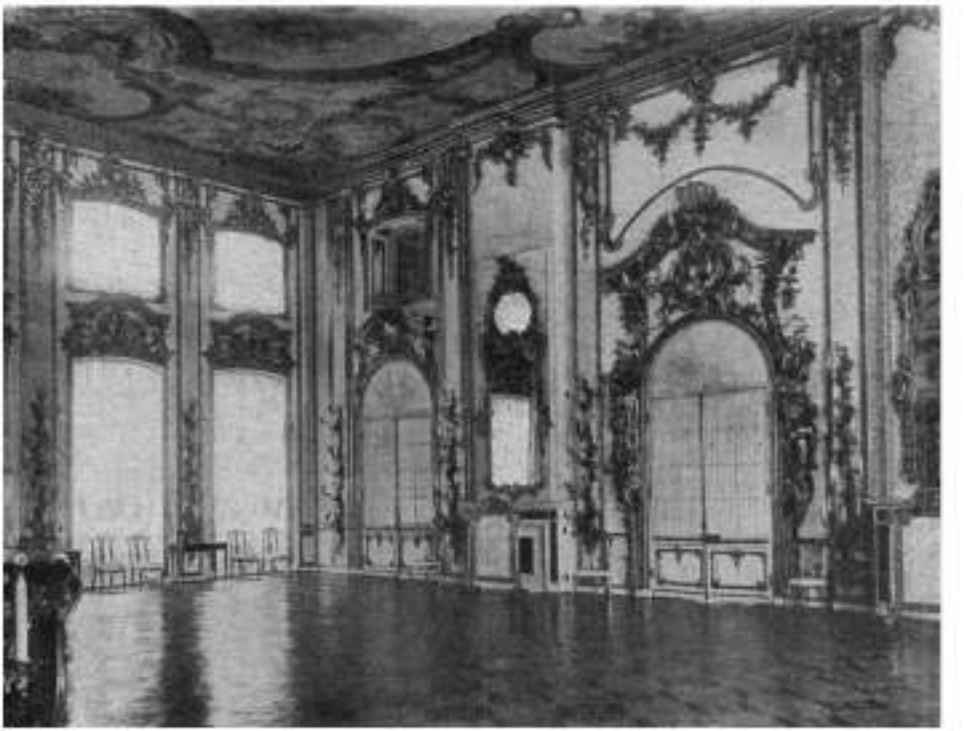
180. Картуш



181. Дворец в г. Пушкине. Большой зал

загородный дворец, т. е. жилой дом и место для парадного и праздничного времяпрепровождения. Отсюда — обилие декорации, красочность и полнокровная живописрадостность его архитектуры. Отсюда — замена прямых линий там, где это возможно, бесконечно разнообразной динамикой кривых линий и органических форм.

Главным мотивом фасада жилого дома в подавляющем большинстве случаев является окно. Но подоконник и боковые косяки окна лишь в виде исключения можно делать криволинейными. Придать же криволинейное очертание верху оконного проема всегда возможно. И Растрелли аркачивает верх оконных дролетов то полукругом, то дугой окружности, то овальной, так называемой коробовой кривой. Но если архитектор сильно связан нормальными формами оконных и дверных проемов, то он совершенно свободен в выборе очертаний и рисунков оконных и дверных наличников. Растрелли чрезвычайно широко воспользовался этой свободой. Соблюдая, правда, строгую симметрию в общем построении фасада, Растрелли постарался сделать наличники различными во всех отрезках фасада и в разных этажах. Мало того, он окружил их обильной скульптурной лепкой, а лепку выделил позолотой, создававшей необычайно красочную игру рядом с кусками ярко-лазоревой стены и белизной рас-



142. Дворец в г. Пушкине. Антикамера

брошенных по всему фасаду колонн и оконных переплетов. Золоченые деревянные статуи были расставлены и над венчающей весь фасад ажурной балюстрадой. Впоследствии верх лишился почти всего своего орнаментального завершения, а позолота скульптурных украшений была заменена темной покраской, тоже имеющей, впрочем, свой декоративный смысл.

В колористическую и пластическую игру фасада вовлечены и монументализирующие его ордера: колонны, пилястры, пьедесталы, антаблементы, фронтоны. Колонны то выдвинуты вперед, то придвинуты совсем тесно к стене; пилястры поставлены то в одиночку, то пачками, причем их чередование с колоннами сплошь и рядом является делом декоративного каприза; пьедесталы даны в самых неожиданных вариантах; антаблементы бесконечно раскрепованы; фронтоны разорваны и совершенно преображены статуями и картушами — декоративными деталями в виде выпуклых щитов, окруженных обильными скульптурными украшениями (рис. 180). В результате фасад дворца, в особенности на близком расстоянии и при взгляде сбоку, оказывается необычайно насыщенным пластикой, отстраивающей на задний план стену, сведенную к минимуму в нечетных и почти уничтоженную в четных отрезках. Зато часто расставленные и крупные

183. Дворец в г. Пушкине. Анфилада

по размерам окна, за которыми читаются залитые светом интерьеры, дополняют общее впечатление нарядной праздничности целого. В ритмически расчлененном скульптурном рельефе, который представляет собою фасад дворца, естественными кажутся вольное обращение Растрелли с классическими архитектурными деталями и отсутствие строгости в их прорисовке и построении, тем более, что все эти вытянутые вверх колонны, раскреповки, разорванные фронтоны, балюстрады и венчающие здание статуи оказываются композиционно мотивированными огромным горизонтальным протяжением фасада. При наличии сплошных, ненарушенных верхних венчающих карнизов, антаблементов и фронтонов фасад казался бы слишком приземистым. Перечисленные же выше архитектурные детали разрывают сплошные горизонтали, тянутся вверх, открывают лицо фасада и связывают его с небом, окрашивая всю композицию легкостью и динамикой возносящихся кверху форм. Легкости фасада должна была немало способствовать и его яркая расцветка, не имеющая ничего общего с цветом и с фактурой тяжелого строительного камня и напоминающая скорее нарядную праздничную ткань.

Веселой праздничности нижнего облика соответствуют пышность и великолепие интерьеров дворца. Чрезвычайно интересна, прежде всего, самая его планировка, впоследствии сильно измененная в некоторых существенных ее частях (рис. 177).

Главным и наиболее крупным помещением дворца был Большой, или Тронный, зал, предназначенный для торжественных выходов, приемов и для празднеств (рис. 181). Входы в него были устроены с двух противоположных концов: слева — для императрицы со свитой, справа — для придворных и послов, являвшихся на прием. Последние, прежде чем попасть в Тронный зал, должны были пройти через пять парадных зал — антикамер, расположение и убранство которых были рассчитаны на нарастание впечатления торжественности и значительности (рис. 182). Входом для ряда антикамер служила парадная лестница, расположенная первоначально в крайнем правом конце дворца. Впоследствии парадная лестница была перенесена в середину здания, чем совершенно был изменен весь смысл первоначальной планировки. В левой половине дворца, заканчивавшейся Висячим садом и церковью, помещались парадные столовые, гостиные и некоторые другие второстепенные парадные залы, а в стороне от них — небольшие жилые комнаты царской семьи. Парадные залы имели слишком мало общего с домашним уютом, потребности в котором не могли заглушить ни блеск дворца, ни стремление его обитателей окружить себя ореолом недосягаемого величия.

Впечатление величественности интерьеров достигает своей наивысшей точки в бесконечных анфиладах дворца и в архитектуре Большого зала (рис. 183). Если Растрелли позаботился о том, чтобы показать снаружи весь фасад целиком, то и внутри, устраивая анфилады, он стремился дать возможность окинуть единым взглядом огромное протяжение и богатство всех внутренних помещений дворца. Размещенные над дверьми украшения увеличивают их высоту и вносят свою долю в общий характер интерьеров. Сперва это исключительное впечатление производит залитый светом Большой зал с его обилием зеркал и позолоты и с его внушительно решенной масштабностью.

СТАРОЕ ЗДАНИЕ ЛЕНИНСКОЙ БИБЛИОТЕКИ («ПАШКОВ ДОМ») и «ВОЕННАЯ ГОШПИТАЛЬ» В МОСКВЕ

Архитектура московского классицизма тесно связана с именами двух замечательных русских зодчих: Баженова и Казакова. Одному из них, а иногда и им обоим вместе приписывается и общеизвестный шедевр московской классической архитектуры — старое здание Ленинской библиотеки в Москве, построенное в 80-х годах XVIII в. в качестве дворца для лейб-гвардии капитана Пашкова (рис. 184, 185). По фамилии Пашкова и его наследников этот дворец долгое время назывался «Пашковым домом». Архитектура его имеет, однако, весьма мало общего со всем стилем казаковского творчества и в то же время очень напоминает некоторые несомненные произведения Баженова. Повидимому, именно его и следует считать подлинным создателем «Пашкова дома».

Баженов (1737—1799) — один из передовых архитекторов своего времени, художник с европейским именем, профессор Римской академии и член Флорентийской и Болонской академий, фигура в истории нашей архитектуры столь же выдающаяся по таланту, сколь и трагическая. Его творческая деятельность пришлась на время царствования Екатерины II, увлекавшейся строительством. Казалось бы, обстановка складывалась как нельзя более благоприятно для Баженова, приглашенного Екатериной к дворцовому строительству, но изменчивые вкусы царицы повлекли ее современем к другим архитектурным именам, и Баженову пришлось испытать ряд горьких разочарований. Два грандиозных проекта, в которые он вложил свою душу и массу творческой энергии, пришлись, в конце концов, не по вкусу Екатерине, по фантазии которой они были заказаны, и начали осуществляться, возбуждая изумление современников. Первый проект — это проект колоссального дворца, который должен был заменить Московский Кремль, протянувшись по всей его длине и сохранив на своих внутренних дворах кремлевские соборы. До нас дошла лишь огромная модель этого необычайного здания, которое было спроектировано в стиле классицизма, творчески переработанного Баженовым. По второму проекту был почти закончен грандиозный дворцовый ансамбль в подмосковном Царицыне, частично перестроенный после Баженова и дошедший до нас в виде живописных руин в старинном парке. В этом ансамбле он отдал дань старой русской архитектуре. Из остальных более или менее хорошо сохранившихся произведений Баженова лишь упомянутый выше «Пашков дом» является достойным памятником его выдающегося дарования и большой художественной культуры.

Через 10—15 лет после «Пашкова дома» на далекой окраине Москвы, в Лефортове, был построен другой замечательный памятник этого времени — так называемая «Военная гошпиталь» (ныне Коммунистический госпиталь), автором которого был малоизвестный в наше время архитектор Егоров (рис. 186). Здание впоследствии достраивалось и перестраивалось. Егорову принадлежит, главным образом, его средняя,

лучшая часть. В композиции «Военной гошпиталя» есть черты, общие с композицией «Пашкова дома»; в середине — центральный, почти кубический массив, по бокам от него — более низкие переходные части, затем два меньших здания с колонными портиками перед ними.

Но именно эти поверхностное сходство анализируемых памятников и выявляет все глубочайшее внутреннее различие между ними, начиная от самой основы их художественного образа и кончая проработкой их отдельных архитектурных деталей. Художественный образ обоих зданий тесно связан с их местоположением. «Пашков дом» стоит на высоком пригорке, на открытом углу двух спускающихся улиц. Баженов заставил и самое здание говорить прежде всего о воздухе, свете, небе и просторе, словно перенес в Москву кусок залитой солнцем итальянской Ривьеры. В «Пашковом доме» Баженов отнюдь не был, однако, подражателем кому бы то ни было: его композиция столь же оригинальна, сколь и целостна, проникнута единой художественной идеей.

Максимальная связь здания с окружающим пространством создается в «Пашковом доме» центробежным развертыванием (разбегом) композиции во все стороны. Вправо и влево от центрального кубического массива отходят две одноэтажные галлереи, завершающиеся двухэтажными флангелями; вперед и назад выдвигаются колонные портики; в высоту поднимается цилиндрический бельведер. Отходящие от центрального массива части здания как бы «вышли на воздух», выселились в окружающее пространство. Связь здания с окружающим пространством, с воздухом и с небом подчеркивается и архитектурной трактовкой отдельных его частей. Низкие промежуточные боковые галлереи, перекрытые двухскатными кровлями, первоначально были открытыми переходными балконами между центральной частью и боковыми флангелями. Венчавшие их балюстрады, впоследствии замененные безобразной железной решеткой, сквозили на фоне неба, так же как растворялись в небе балюстрады и вазы, венчавшие центральный кубический массив. Совершенно под открытым небом стоят две статуи по бокам центрального колонного портика. Бельведер имеет вид сквозной, лишь застекленной беседки, причем линия его крыши делает добавочный декоративный скачок кверху.

Ступенями поднимается все выше и выше к воздушному простору и общее объемное построение здания: первая ступень — одноэтажные галлереи; вторая — боковые двухэтажные флангели; третья — центральный трехэтажный массив и, наконец, четвертая — бельведер. При этом первый этаж с галлереями служит как бы высоким пьедесталом, особенно способствующим впечатлению приподнятости центрального куба. Эта приподнятость подчеркивается и высоким расположением центрального колонного портика — ступенью выше колонных портиков боковых флангелей. Для впечатления высотности боковых стен центрального массива имеет значение и то обстоятельство, что верхний ряд его окон смотрит поверх крыш флангелей, стоящих ступенью ниже. Не меньше способствует тому, что здание легко поднимается ввысь, и уменьшение высоты окон в верхнем этаже. Сам центральный массив трактован как единый куб, без каких-либо разрушающих его объем крупных углублений, вроде центральной лоджии в «Военной гошпитале». Этот «куб» (параллелепипед) — «выпуклый» по все стороны; по всем сторонам изнутри здания направлены во внешнее пространство довольно часто поставленные окна.

184. „Пашков дом". Дворовый фасад

145. „Пашков дом" (Библиотека им. В. И. Ленина, старое здание) в Москве. Уличный фасад. 80-е годы XVIII в. Архитектор В. И. Баженов (?)

Центробежная объемная композиция дополняется центробежной направленностью окон, играющих огромную роль в общем облике «Пашкова дома». Окон в нем много: их пропорции стройны и благородны, солнце свободно проникает в дворцовые залы. Внешняя направленность окон дополняется декоративной обработкой стены пилястрами, совершенно стирающими изолирующую роль стены, которая как бы выставляет напоказ свое декоративное убранство. Слабый рельеф ее декорации, в частности пилястр, делает ее легкой и тонкой, лишенной несомости, которая тянула бы ее вниз. Открытость, стройность и легкость внешнего облика стены дополняются легкостью и стройностью пропорций венчающего карниза, пилястр и колонн центрального массива.

Центральный колонный портик «Пашкова дома» резко отличается от колонного портика «Военной гошпиталя» всем своим внутренним обликом и своей ролью в общей архитектурной композиции. В первом все подчинено общему облику легкости и открытости, во втором все рассчитано на впечатление грандиозности и мощи замкнутого в себе объема. Начать с того, что в «Пашковом доме» колонный портик занимает неравненно меньшую часть фасада центральной части как в ширину, так и в высоту. Колонны в «Военной гошпиталях» гораздо более мощны сами по себе:

186. „Военный госпиталь" (Коммунистический госпиталь) в Москве. Архитектор И. П. Еропов

ради большей мощности они не каннелированы, сдвоены и поставлены на массивные кубические пьедесталы, говорящие о значительности воспринимаемого колоннами давления. В «Пашковом доме» они опираются лишь на свои сравнительно легкие базы. Антаблемент над портиком и часть нижнего этажа под ним в «Пашковом доме» сильно выдвинуты вперед (расчленены), и все вместе образует единый стройный выступ, имеющий, особенно в боковом ракурсе, отчетливо выраженную направленность по вертикали вверх. В «Военной госпитали» антаблемент почти не имеет выступа над портиком и своей четкой горизонталью как замыкает фасад сверху. С боков фасад не менее четко замыкается мощными угловыми пилястрами-столбами, снизу — цоколем, лестницей и цокольным этажом. Интересно отметить, что в центральном массиве «Пашкова дома» угловые пилястры двух смыкающихся стен не сливаются в единый столб и оставляют на самом углу узкие полоски стены. Эта мелочь имеет огромное значение для пластического облика здания. Благодаря ей в «Военной госпитали» как бы выявляется мощный стоечно-балочный каркас стены. В «Пашковом доме» пилястры остаются не более чем легкой рельефной декоративной. Над портиком поверх антаблемента в «Военной госпитали» лежит мощный треугольный фронтон. Его художественная роль здесь двоякая: во-первых, он служит значительной видимой нагрузкой, отчасти мотивирующей сдвоенность колонн; во-вторых, завершающий его карниз

повторяет и усиливает замыкание здания сверху. В «Пашковом доме» антаблемент над портиком увенчан балюстрадой и вазами, умеряющими впечатление тяжести антаблемента.

В соответствии с общим духом обоих зданий совершенно различно разработан в них первый, цокольный этаж. В «Пашковом доме» он прорезан довольно часто расставленными окнами, имеющими стройные вертикальные пропорции. В цокольном этаже «Военной гошпиталя» резко подчеркнута огромность давящего на него сверху веса. В особенности четко это выражено в боковых низких и мощных полукруглых арках-сводах, пересеченных двумя вертикальными каменными опорами, как бы увеличивающими мощность арки. Эти говорящие о толщине стены арки, углы, о силе которых свидетельствуют давящие на них пьедесталы угловых столбов-пилястр, центральные ниши со статуями и в особенности углубленная лоджия за колоннами портика уходят в глубь здания. Несмотря на прижимание к центральному кубу боковых флигелей, как в «Пашковом доме», это здание производит по своей композиции совершенно противоположное ему впечатление. Здание тянет здесь внутрь, в себя, а не вырастает во все стороны, из себя, как в «Пашковом доме». Замкнутость композиции «Военной гошпиталя» в немалой степени подчеркивается ее двухцветностью. Более темная окраска цоколя и стен заставляет белые колонны, угловые столбы и антаблемент особенно четко выступать на цветном фоне и таким образом усиливает их пластическую внушительность и обрамление ими общей плоскости фасада. Одноцветность «Пашкова дома» сливает все его конструктивные и декоративные детали, стены и ордера в единый раскинувшийся во все стороны архитектурный организм, омываемый воздухом и купающийся в небе.

ДВОРЕЦ РАЗУМОВСКОГО И ДОМ ГАГАРИНА В МОСКВЕ

Русские дворяне-помещики, указом 1762 г. «о вольности дворянства» освобожденные от обязательной службы, получили право распоряжаться своей судьбой и своим местожительством. С этого времени начинается усиленная тяга дворян в города, в особенности в столицы — в Петербург и в Москву. Москва застраивается множеством дворянских особняков, представляющих собой как бы маленькие усадьбы в городе, с конюшнями, службами, флигелями и садами. Городскими дворцами обзаводились и крупные земельные магнаты, вроде А. К. Разумовского, учившегося за границей и вывезшего оттуда замашки надменного европейского аристократа. Построенный для него Казаковым дворец — характерный памятник быта придворной знати екатерининского времени (рис. 187, 188). От более скромного особняка Гагариных веет атмосферой несколько более поздней дворянской Москвы — Москвы грибоедовской комедии «Горе от ума» (дом Грибоедова стоит и сейчас напротив Гагаринского особняка на улице Чайковского (Новинский бульвар) (рис. 189, 190)[1].

Классическая Москва никому не обязана таким большим количеством первоклассных зданий, как строителю дворца Разумовского, гениальному русскому зодчему Матвею Федоровичу Казакову (1738—1813). Нет в Москве района, где бы не было прекрасных построек, связанных с его именем. Здание Верховного Совета СССР (бывшее здание Московского Сената) в Кремле, Университет, Колонный зал Дома Союзов (бывш. «Благородного Собрания»), Институт Физической Культуры им. Сталина (бывший дворец Разумовского), Институт Физиотерапии, Голицынская больница, Петровский дворец и десятки других, менее популярных архитектурных сооружений — все это создано Казаковым, на всем лежит печать его необычайно богатого и разностороннего художественного дарования. Пройденная им школа Ухтомского, огромный строительный опыт, упорный труд и творческий размах дали ему возможность подняться до подлинных высот архитектурного мастерства.

Строитель дома Гагарина, талантливый ученик Казакова, сын портретиста, Осип Иванович Бове (1784—1834) тоже немало способствовал архитектурному украшению Москвы, усиленно обстраивавшейся после пожара 1812 г. Из значительных произведений Бове, помимо дома Гагарина, можно указать на московский Манеж и монументальное здание 1-й Градской больницы на Калужской улице.

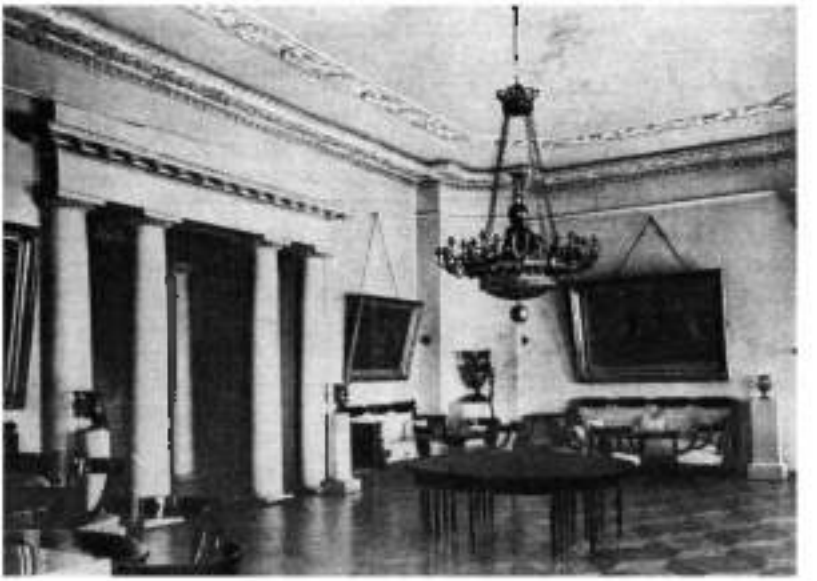
Дворец Разумовского и дом Гагарина в Москве принадлежат к числу лучших произведений московского классицизма и ампира. Они довольно близки друг к другу по времени постройки и по своей общей композиционной схеме, и потому их сопоставление особенно хорошо выявляет художе-

[1] Прекрасный памятник русской архитектуры почти целиком разрушен немецкой бомбой.

187. Бывш. дворец Разумовского (Институт Физической Культуры) в Москве 2-я полов. XVIII в. Архитектор М. Ф. Казаков

189. Дворец Разумовского. Деталь фасада

189. Бывш. дом Гагарина (Книжная Палата) в Москве. 1-я четв. XIX в. Архитектор О. И. Бове



190. Дом Гагарина. Интерьер

ственное значение конкретизирующих эту схему композиционных приемов и архитектурных средств.

Их различие прежде всего в их размерах и в их назначении. Дворец Разумовского разработан в крупных, величественных и монументальных формах, особняк Гагарина — в формах интимной жилой архитектуры, столь характерной для «патриархальной» помещичьей Москвы. Это различие особенно ярко выражено в центральной части обоих зданий, которая, кстати сказать, во дворце Разумовского является единственной частью, не искаженной позднейшими перестройками и переделками.

Начнем рассмотрение с мотива, общего для центральных частей обоих зданий, — выдвинутых вперед боковых одноэтажных колоннад, перекрытых квадратным потолком-навесом. В доме Гагарина эти колоннады стоят прямо на полу низкого балкона; во дворце Разумовского они поставлены на высокие пьедесталы и, таким образом, поднятые на уровень второго, главного этажа. В доме Гагарина колоннады прежде всего интимны, во дворце Разумовского — величественны и строги. С этим их характером гармонируют и их пропорции: более приземистые — у Бове, более стройные и высокие — у Казакова. Еще более различен общий обоим зданиям мотив центральной ниши. Во дворце Разумовского ниша — крупное и внушительное полое пространство, внедряющееся в глубину объемного массива здания, в доме Гагарина — это неглубокий отступ фасадной стены (рис. 189). Уход ниши в глубину комбинируется во дворце Разумовского с выразительным выносом вперед массива всей центральной части и гораздо более резко подчеркнутым выступом вперед боковых одноэтажных колоннад.

Развернутый перед зрителем, как картина, фасад дома Гагарина словно приглашает спокойно любоваться его интимной красотой; центральная часть дворца Разумовского «наступает» на стоящего перед ним зрителя и указывает ему путь в глубину, развивая при этом энергичную игру крупных архитектурных масс и объемов, направленную перпендикулярно к плоскости фасада.

Величественной пластике крупных архитектурных масс и объемов дворца Разумовского соответствует и чрезвычайно выразительная масштабность его центральной части. Ключом масштаба служат в ней три полосы балюстрад, двери, в особенности нижние, и ступени лестницы. По сравнению с этими архитектурными деталями, находящимися в определенном привычном отношении к человеческому росту, сразу выявляется вся грандиозность целого и его главных частей, причем сами эти детали умаляются рядом с величественной пластикой самодовлеющих архитектурных форм — колонн, ниш и общей массы здания. В доме Гагарина все масштабы человеческие, житейские. Этаж, окна и двери — все нормальной, средней, не слишком большой высоты. Не превышают высоты этого этажа и размещенные на террасе дома Гагарина колонны, в то время как во дворце Разумовского они занимают высоту полутора, а вместе с пьедесталами — и двух с половиной этажей. Количество этажей и общая высота здания играют, конечно, также первостепенную роль в художественном образе центральной части дворца Разумовского. Не говоря о первом, цокольном этаже, в нем над колоннами расположен довольно высокий верхний этаж, над которым, в свою очередь, поднимается высокий треугольный фронтон. В доме Гагарина над невысоким первым этажом как бы

распластан низкий мезонин, и почти непосредственно над его арочным окном все прикрывается пологими кровельными карнизами.

Чрезвычайно важно в композиции обоих зданий соотношение этих кровельных фронтонных карнизов с антаблементом ордера. Во дворце Разумовского верхние карнизы значительно мельче и легче ордерного антаблемента; благодаря этому верх здания выглядит особенно открытым, почти оголенным, как бы витающим в воздухе, уходящим в высоту; взгляд, скользящий вверх по фасаду, не возвращается здесь обратно венчающим карнизом, как это имеет место, например, во многих дворцах итальянского Возрождения. В доме Гагарина, наоборот, наклонный карниз над мезонином как бы повторяет антаблемент нижележащего ордера, укрывает сверху мезонин и возвращает взор зрителя к уютному полукруглому окну и развернутому по горизонтали фасаду. Тот же мотив уютного «укрывания» повторяет красивая несоизмеримая арка над изысканно украшенным окном мезонина. Горизонтализму всей композиции дома Гагарина соответствует и «широтность» его частей и деталей. И общий контур его центральной части, и арка, и пролеты между колоннами — все это значительно шире по своим пропорциям, чем более вытянутые в высоту архитектурные формы центральной части дворца Разумовского.

Не менее важно для различия художественных образов разбираемых зданий то обстоятельство, что центральная часть в них имеет различное назначение и смысл. Центральная часть дома Гагарина — это веселый и уютный открытый балкон, за которым читается внизу небольшая, но уютная и праздничная комната — зал или гостиная, наверху — еще более уютный, с низкими потолками мезонин. Интерьер зала не отгорожен от террасы; между ними, наоборот, живая непосредственная связь: из зала так естественно перешагнуть порог на балкон и обратно. Да и самый балкон — словно вынесенная на воздух часть зала, такого доступного снаружи, такого освещенного, открыто показывающего свое лицо. С фасада дома Гагарина на нас глядит быт, повернутый к палисаднику и к улице своей праздничной стороной (рис. 190).

Нечто совершенно иное в центральной части дворца Разумовского. Здесь перед нами не уютное средоточие жизни дома, а монументальный вход — преддверие к лежащим за ним парадным апартаментам, и это преддверие не обнажает скрытого за ним быта, а, наоборот, служит добавочным промежуточным звеном, говорящим о знатности, богатстве и недоступности для «простых смертных» вельможного обитателя дворца. Лишь одна сторона внутреннего быта дворца приоткрывается этим монументальным порталом, а именно его социальная сложность, наличие множества обслуживающих конкина и подчиненных ему людей. Об этом говорят предназначенные явно не для хозяина помещения в цокольном этаже и вверху, над колоннами и между ними.

Иная, житейская сложность быта крепостнической барской семьи раскрывается в доме Гагарина со стороны сада и двора, на уличном же фасаде отражаются лишь художественно обставленные довольство и покой владельцев дома. Об этой художественной обстановке говорит необычайно привлекательная архитектурная декорация центральной части здания, в особенности ее верха. Декорация эта носит характер совсем плоского рельефа, спокойно украшающего гладкие орнаментируемые поверхности и скорее подчеркивающего, чем разрушающего их гладкость и простоту.

К максимальной простоте и плоскостности сведены карнизы и антаблементы: колонны сделаны гладкими, без каннелюр и даже без баз — характерная черта непритязательного московского ампира. И в самой пластике упрощенного и невысокого дорического ордера выражена гораздо больше простая и крепкая слаженность столба и перекладин, чем противопоставленность сил тяжести и опоры. Значительная часть стены занята окнами, ордером, декорациями и широкой белой подкарнизной лентой. В боковых частях гладкое поле стены пересечено горизонтальной подоконной тягой (профилированным поясом, карнизом) и оживлено легкими карнизами над окнами. Гладкая стена со свойственным ей изолирующим выражением сведена к известному минимуму, и весь дом изнутри весело и приветливо глядит наружу.

Площадь гладкой стены невелика и в переднем фасаде центральной части дворца Разумовского. Но она более сконцентрирована и занимает господствующее место в верхней части фасада. Боковые же фасады центральной части представляют собой почти целиком гладкую стену, лишь слегка оживленную окнами. Окна и двери играют в композиции центральной части дворца подчиненную роль, и от общего ее облика неотделимо впечатление известной внутренней замкнутости, строгости и официальности, столь противоположное радушию дома Гагарина. Парадной замкнутости же чужда и величественная ниша, пересеченная висящим в воздухе антаблементом, опирающимся на две пары высоких и сильных колонн. Эти колонны с висящим антаблементом как бы преграждают свободный доступ во внутреннее пространство ниши и выдвигают на передний план мощную пластику крупных архитектурных форм. Увенчивающая нишу группа крупных замковых камней (верхних, замыкающих камней арки) и мощные пьедесталы под вынесенными вперед боковыми колоннами также являются сильными и выразительными пластическими мотивами. И вся эта внушительная пластика деталей, сливающаяся в одно целое с пластикой объемного массива здания и имеющая столь мало общего с уютом дома Гагарина, подчинена здесь образу монументального величия, которое было путеводной звездой для создателя дворца, гениального русского зодчего Казакова.

АДМИРАЛТЕЙСТВО И ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТР В ЛЕНИНГРАДЕ

Среди мастеров, создавших архитектуре старого Петербурга ее мировую славу, видное место принадлежит замечательному русскому зодчему Захарову и архитектору Кваренги, объездившему всю Европу, но лишь в России получившему возможность развернуть свой исключительный талант.

Отданный шестилетним ребенком в школу при петербургской Академии Художеств, Захаров с детства попал в обстановку, благоприятствовавшую развитию его художественного дарования. Академия, которую он блестяще окончил в 1782 г., направила его на четыре года в Париж. Вернувшись домой, Захаров занял современем выдающееся место среди архитекторов, работавших в России в конце XVIII — начале XIX в. Захаров строил много, но большинство его произведений либо неизвестно, либо остается в тени рядом с его выдающимся созданием — Адмиралтейством (рис. 191). На месте нынешнего Адмиралтейства при Петре I было построено длинное, окруженное каналами одноэтажное деревянное здание, быстро начавшее ветшать и уже в 1727—1734 гг. замененное новым каменным зданием по проекту Коробова. К 1805 г. — столетнему юбилею Адмиралтейства — новое каменное здание стало, в свою очередь, приходить в упадок, и тогда Захарову было поручено составить проект его перестройки, законченный им в 1806 г. Несмотря на сохранение некоторых элементов старого здания, захаровское Адмиралтейство является по существу совершенно новым архитектурным произведением и притом произведением нового стиля — замечательного русского ампира.

Как это часто бывает в архитектуре, одно из самых изысканных произведений Кваренги — его Эрмитажный театр (рис. 192) — почти неизвестно широкой публике. Зато Адмиралтейство Захарова знает всякий ленинградец и приезжий. Причина этого — в необычайном, даже по ленинградским масштабам, размахе здания и в его исключительно важной роли в городском ансамбле Ленинграда. У здания Адмиралтейства сходятся три важнейшие ленинградские уличные магистрали; фасады Адмиралтейства тянутся во всю длину трех важнейших городских площадей; выходящие на Неву угловые «павильоны» Адмиралтейства на набережной видны издалека с реки и с ее противоположного берега (рис. 193).

Чтобы здание могло выполнить такую исключительно важную роль в грандиозном столичном ансамбле, оно само должно обладать исключительной грандиозностью и мощью. Классический портик и колоннада казались Захарову, повидимому, не вполне достаточными для этой цели. И он включил их в свою композицию лишь в качестве второстепенных композиционных элементов (рис. 194, 195). Главное место он отвел прорезанным арками мощным геометрическим кубам (рис. 193, 196, 197) и длинным плоскостям стен, увенчав центральную башню огромным золотым шпилем. Композиция центральной башни со шпилем, равно как

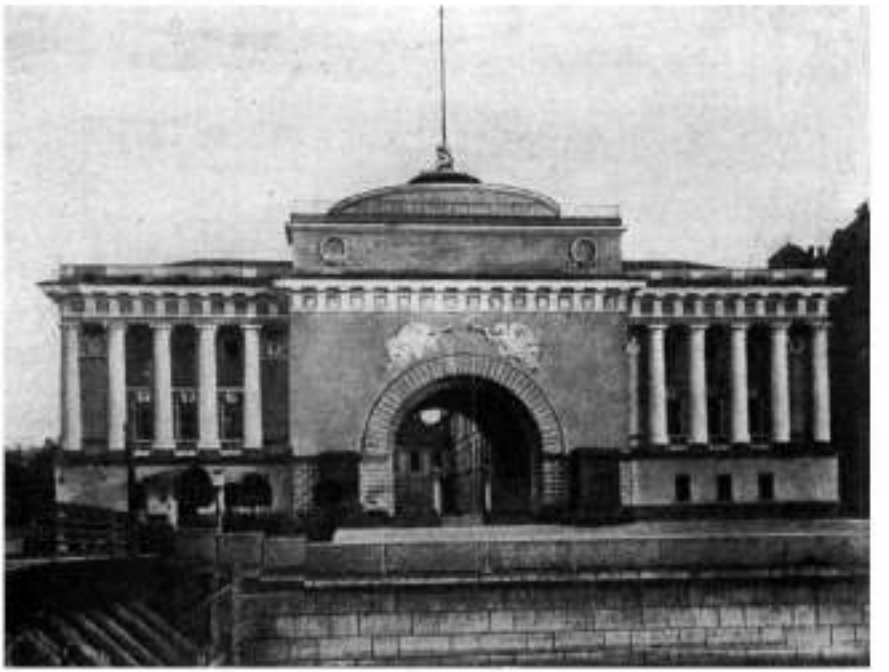
191. Адмиралтейство в Ленинграде. 1806—1815 гг.
Архитектор А. Захаров

и общая схема плана всего здания, была ему подсказана стоявшим на этом месте старым Адмиралтейством. Используя художественную выразительность крупных геометрических форм, Захаров решительно чужд упрощенчеству: он охотно вводит наряду с гладью стен, там, где это нужно, архитектурный декор, и, несмотря на всю свою сдержанность, его архитектура полновесно красива и оригинальна. Своей оригинальностью Адмиралтейство обязано своеобразному соединению классического портика с геометрическими объемами и плоскостями необычных для классики размеров.

Соединение ордеров с очень длинными фасадами допускает различные решения. Наиболее простое — это колоннада или ряд пилястр, равномерно идущих по всей длине фасада. Но это решение не годится для фасада, в котором должен быть энергично подчеркнут центр, как это сделано в Адмиралтействе. Второе решение — ритмическое равномерное чередование небольших групп колонн с кусками гладкой или расчлененной пилястрами стены. Это решение, данное, например, в бесконечных каркопых фасадах Версальского дворца, страдает тем же недостатком, что и первое, и связано со значительной долей однообразия в повторении одинаковых мотивов.

192. Эрмитажный театр в Ленинграде. 1782—1785 гг.
Архитектор Дж. Кваренги

Захаров в Адмиралтействе предпочел разбить фасады на небольшое и ясно воспринимаемое число отрезков, но дать в их сочетании крупные ритмы и сильные контрасты (рис. 194). И главный и боковые фасады разбиты у него в основном на пять отрезков. Крайние отрезки главного фасада имеют, в свою очередь, по пяти членений: три портика и два коротких стенных промежутка. Центральная башня с ее вертикалью и со всем ее художественным оформлением образует сильный контраст с примыкающими к ней длинными полосами стены, с их последовательно проведенным горизонтализмом. Эти полосы стены составляют не менее сильный контраст с угловыми группами портиков, насыщенные и учащенные ритмы которых воспринимаются особенно остро в соседстве огромной горизонтали гладкой стены с ее нарочито редко расставленными окнами. В центральной башне нижний куб вовсе лишен окон. Контраст крупных форм самого куба и мощной арки оказывается не подготовленным более мелкими ритмами всего остального фасада от центральной башни до углов. Этот скачок в частоте и значительности ритмов звучит диссонансом в общей композиции фасада. Но этот диссонанс в композиции Адмиралтейства далеко не единственный. Известная доля диссонансности есть, например, в сочетании зятерки угловых портичных членений с идущей от них к центральной башне стеной; стилистическим диссонансом является и соединение шпиля с ордерной классикой. При наличии подобного рода

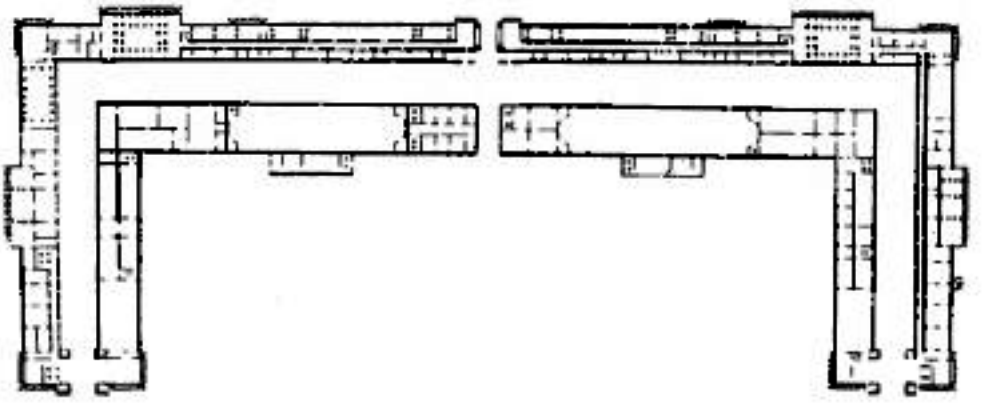


193. Адмиралтейство. Восточный речной павильон

диспропорций архитектурная композиция легко может стать электричной и ее единство распасться на отдельные части.

Захаров сумел избегнуть и того и другого, несмотря на чрезвычайную смелость и сочетания различных композиционных элементов и на центробежную силу троек боковых портиков, построенных каждая совершенно симметрично и ни в чем не обнаруживающих своей функции боковых крыльев. По своей внутренней симметрии эти боковые тройки портиков с успехом могли бы быть и фасадами целых отдельных зданий. И тем не менее они являются крыльями, прочно связанными с композиционным центром средней башни. Достаточно закрыть на рис. 194 среднюю башню или хотя бы только ее верх, чтобы убедиться в этом. При таком выключении башни фасад действительно «распадается» на две не связанные друг с другом половины, и резко выступают диспропорции между основными его отрезками: средние стены кажутся непомерно длинными. Выключение только верхнего портика и шпиля также заставляет фасад распадаться, потому что лишает всеобъединяющий центральный мотив башни его удельного веса и композиции, который создается в данном случае рядом особенностей башни, в первую очередь достаточными размерами ее объема и мощностью ее вертикали. Объединяющими моментами являются, кроме того, общая у башни с соседней стеной гладко рустованная полоса цокольного этажа и венец колонн над башней, композиционно связанный с колоннадами угловых портиков (рис. 191, 197). Разнородные части

194. Адмиралтейство. Чертеж главного фасада



195. Адмиралтейство. План

самой башни — нижний куб, венец колонн и шпиль — связаны в крепкое единство общей линией уходящего вверху и заостряющегося силуэта. Диссонансы в Адмиралтействе не разрушают, таким образом, единства композиции, но вносят в нее элемент своеобразной остроты, отличающей некоторые произведения ампира от более осторожного и строгого в своих композиционных исканиях классицизма.

Остроте и свежести композиции Адмиралтейства способствуют также, помимо упомянутых диссонансов, сильные и выразительные контрасты гладкой стены и поставленной перед ней круглой скульптуры (перед центральной башней), гладкой стены и колоннад (в павильонах, выходящих на реку; рис. 193), гладкой стены и длинного рельефного фриза, протянутого первоначально на месте окон второго этажа по бокам от центральной башни. Одним из самых смелых и острых контрастов этого рода является увенчание гладких кубов башни и речных павильонов дорическим антаблементом без архитрава, т. е. одним фризом и карнизом.

Вольное обращение с классическими формами и типическое переформирование ряда архитектурных деталей продиктовано у Захарова, однако, не декоративным капризом, а общим характером, ритмами и основ-

195. Адмиралтейство. Чертеж центральной башни

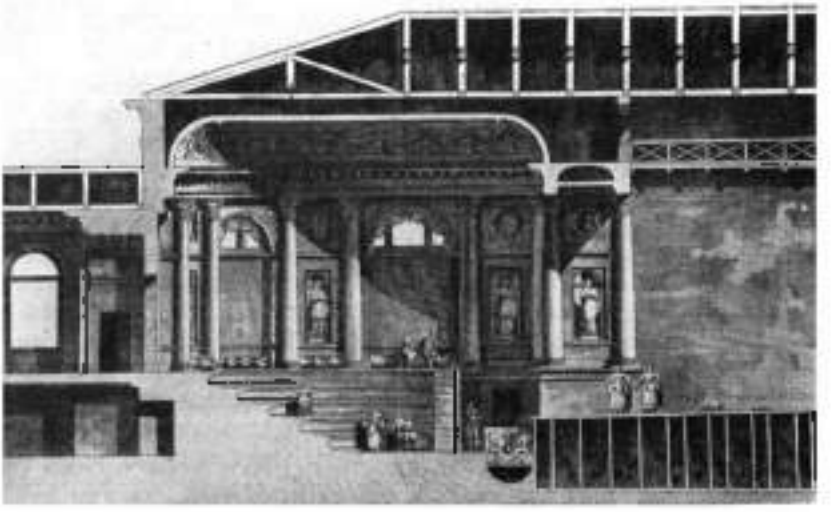
ными мотивами композиции целого. Так, например, в стенах по бокам от центральной башни, в соответствии с их простотой, плоскостностью и горизонталями, и все архитектурные детали (карнизы, наличники, рустовка) сделаны сравнительно плоскими, с профилями, в которых господствуют прямая линия и прямой угол, с ясным подчинением характера декоративной обработки деталей горизонталям основных полос и линий стены (рис. 198). В особенности показательно в этом отношении обрамление окон бельэтажа (второго главного этажа). Если бы у этих окон не было их широкого обрамления, то нарушилась бы пропорциональная связь между узкими оконными проемами и непомерно широкими простенками: стена заглушала бы окна, как это сделано, и, повидимому, с расчетом, в нижнем цокольном этаже. Широкие оконные наличники примиряют

197. Адмиралтейство. Центральная башня

198. Адмиралтейство. Часть фасада

диссонанс между оконными проемами и стеной. И в соответствии с общим характером стены эти наличники совершенно плоски, разбиты на горизонтальные русты и увенчаны простым, почти пластинчатым горизонтальным карнизом. Плоская балюстрада внизу и замковые камни вверху принимают вертикаль оконного проема с горизонталями его обрамления.

Подобные ампирные детали выглядели бы бессмыслицей в классицизме типа Эрмитажного театра Кваренги, где вся композиция построена не на диссонансах и острых контрастах, а на максимальной гармонии частей, в частности на изумительно тонко прочувствованном пропорциональном соответствии между самими оконными проемами и стеной (рис. 192). Окна, эти «глаза» здания, у Кваренги — главное: у Захарова главное — «тело» архитектурного сооружения, его поверхность — стена, портик и т. д. Адмиралтейство с грандиозным размахом раскинулось вширь и ввысь, оно господствует в окружающем его открытом пространстве,



199. Эрмитажный театр. Разрез

Эрмитажный театр отличается, наоборот, чрезвычайной собранностью всей композиции, замкнутой и простой прямоугольник; со сдержанным достоинством стоит он на своем месте, обратил окна на речной простор. За этими окнами-глазами читаются в нижнем этаже просторные и хорошо освещенные подсобные помещения, в бельэтаже — светлые, высокие и благородно нарядные дворцовые интерьеры, в верхнем этаже-мезонине — необычайно уютные, интимно-прекрасные комнаты. О красоте интерьеров театра говорит при этом не только изысканное оформление окон, но и стена, обработанная нишами со скульптурой. Среди различных гармонических соответствий во внешнем облике Эрмитажного театра особенно важной является гармоническая слитность в нем ордерной и этажной композиции. Проблема сочетания трех-, четырехэтажного здания с колоссальным, охватывающим два этажа ордером была не новой по приемам Кваренги. Не новой была и использованная им общая схема ее решения. Он дал лишь один из многих вариантов этой часто применяемой схемы, но в своем варианте заставил ее звучать по-новому, свежо и гармонично.

Если взглянуть на боковой фасад театра, в котором нет никаких ордеров, то перед нами окажется чисто этажная композиция, иными словами — прекрасная и непринужденная разбивка здания на этажи. В этой разбивке нижний этаж и полуэтаж над ним — «мезонин» — объединены друг с другом в один общий этаж-пьедестал однотипной рустовкой и крупными плоскими арочными углублениями вокруг окон. Арки, рустовка и комбинированные окна этажа-пьедестала делают его совершенно непохожим на верхние этажи, несмотря на сходство размеров и пропорций оконных проемов внизу и в бельэтаже. Нигде в композиции нет

повторений, каждый этаж обладает своей совершенно особой физиономией, и все вместе последовательно и легко поднимаются друг над другом. Если же бросить взгляд на главный фасад, в особенности несколько наискось, то можно подумать, что вся его композиция построена в интересах наиболее выгодного показа ордера и, в частности, колонн. Нижний рустованный полуторный этаж образует для колоннады естественный пьедестал, боковые выступы — прекрасное боковое обрамление, антаблемент — ее увенчание, согласно тысячелетнему художественному закону. Благодаря высокой постановке и прекрасной «оправе» колоннада выглядит особенно внушительной и цельной. Легкая углубленность колоннады и замыкающая ее со всех сторон «оправа» усиливают впечатление собранности композиции всего фасада, столь резко отличающегося в этом отношении от Адмиралтейства. Ордерная и этажная композиции в фасаде театра не просто сосуществуют рядом друг с другом, они взаимно дополняют друг друга и сливаются в единую композицию, художественно обогащающую обе стороны фасада. Если отнять ордер, фасад утеряет свое прекрасное увенчание ордерным антаблементом; «оправа» главного фасада распадется на части и утеряет свой смысл обрамления особо значительного архитектурного объекта, т. е. колоннады; уменьшающиеся кверху полосы бельэтажа и верхнего этажа-мезонина лишатся завершающей их ритмический ряд гладкой полосы подкарнизного фриза. Если отнять этажи или изменить их пропорции, колоннада лишится известной доли своего устремления кверху, создаваемого, между прочим, масштабно весьма важным сокращением высоты верхнего этажа по сравнению с бельэтажем.

Боковой фасад театра разработан по-своему интересно и свежо. Существенную роль в его облике играет, наряду с полукруглым выступом зрительного зала наружу, живописная арка, перекинутая через канал и соединяющая театр с Эрмитажем и со всем комплексом дворцовых помещений за ним. Красоте и гармонии внешнего облика театра вполне соответствуют красота и продуманность его интерьеров, в особенности миниатюрного камерного зрительного зала, рассчитанного лишь на небольшой круг придворной публики и состоящего из одного полукруглого амфитеатра (рис. 199). Сам Кваренги говорит в объяснительной записке к проекту, что он «старался придать архитектуре театра характер благородства и простоты».

БИРЖА В ЛЕНИНГРАДЕ

Ленинградская Биржа, построенная архитектором Тома де Томоном в 1805—1816 гг., является исключительно важной архитектурной точкой в общем ансамбле города (рис. 200, 201, 202, 203). Она расположена почти в центре Ленинграда, на мысу Васильевского острова, там, где главная водная артерия города — Нева — разделяется на два мощных рукава. При этом образуется широкая треугольная водная площадь, которая оказывается центральным узловым пунктом реки, а вместе с ней и всего построенного на ней города. Две стороны этого водного треугольника ко времени постройки Биржи были архитектурно замкнуты Петропавловской крепостью и Зимним дворцом с Эрмитажем. Однако без Биржи река в этом месте продолжала оставаться сквозной проходной водной «улицей». Чтобы подчеркнуть значение всего этого места и указанных архитектурных сооружений, надо было превратить реку в этом месте из «улицы» в «площадь», а для этого надо было замкнуть обращенную к морю третью сторону водного треугольника. Эта важная архитектурно-планировочная задача и была блестяще решена постройкой Биржи, в которой Тома де Томон отразил к тому же две существенные стороны образа старого Петербурга: его народный столичный монументализм и деловой характер крупного приморского коммерческого порта.

Страстный поклонник античности, в особенности Посейдонова храма в Пестуме, Томон решил свою «Биржу-монумент» по схеме окруженного колоннадой дорического храма (рис. 204—206). Он сумел, однако, вдохнуть новую жизнь в эту схему, внеся в нее ряд существенных изменений в соответствии с новыми и специфическими требованиями, предъявляемыми местоположением и назначением данного здания. В результате получилась композиция в новом стиле ампир.

Отступления от схемы дорического периптера начинаются с центрального внутреннего ядра Биржи — с ее огромного монументального зала, перекрытого на римский манер кессонированным цилиндрическим сводом (рис. 207, 208). Характерной ампирной чертой архитектурного оформления зала являются его гладкие стены, на фоне которых и поверх которых кажутся особенно красивыми скульптурные детали его ниш и потолка. Гладкие стены и скупость орнамента придают архитектуре этого зала характер особой сдержанности и исключительного благородства.

В соответствии с требованием биржевого учреждения центральный зал Биржи окружен со всех сторон тремя этажами второстепенных помещений, с окнами, выходящими на все четыре стороны наружного фасада (рис. 205).

Не менее существенны отступления от греческих образцов и в наружной композиции Биржи. В то время как в греческом периптере целла и наружная колоннада связаны общей крышей в единое неразрывное целое, в Бирже они представляют собой разъемное сочетание двух архитектурных форм: центрального закрытого здания и приставленной к нему

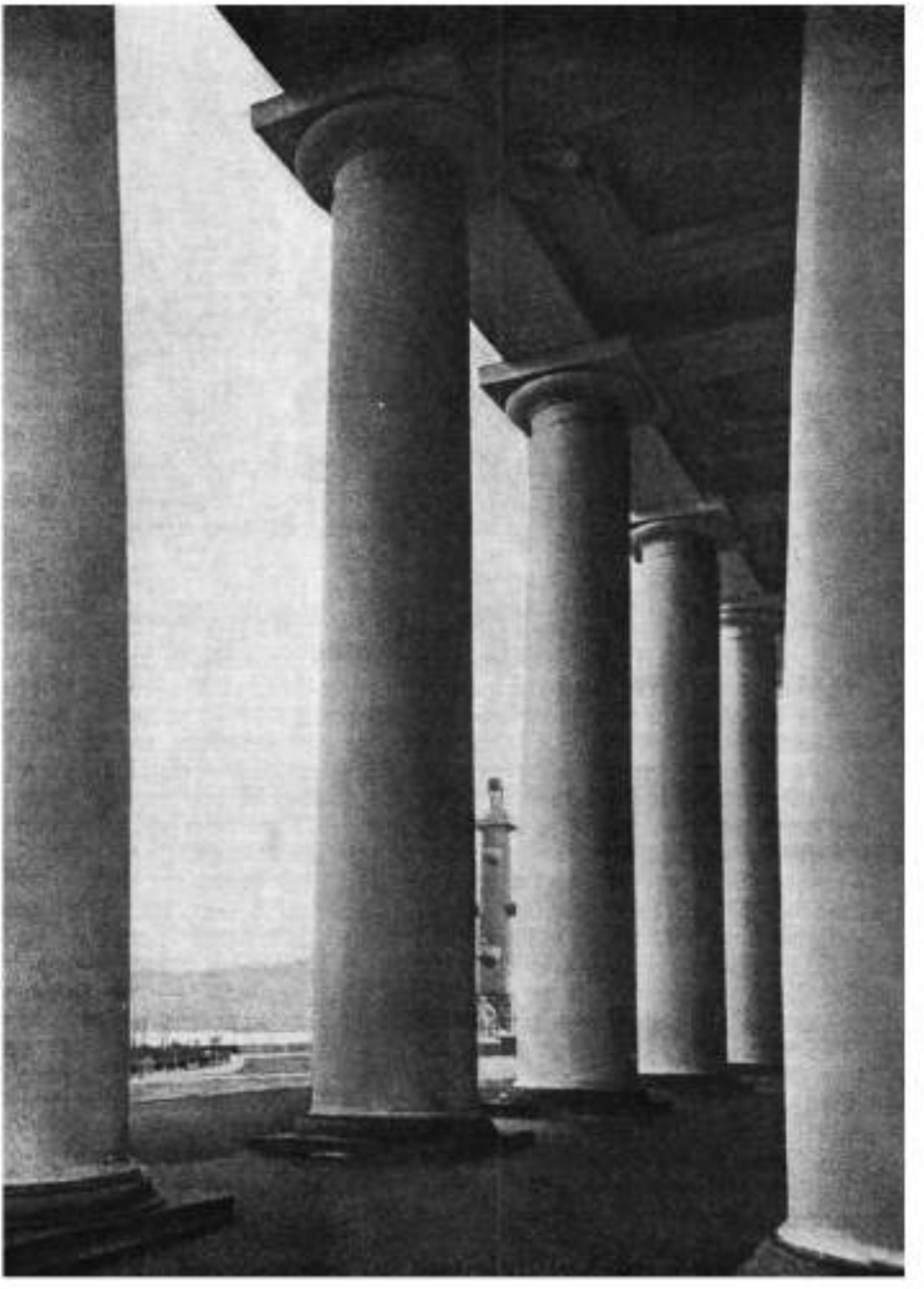
200. Биржа в Ленинграде. Вид речного ансамбля

201. Центр Петербурга

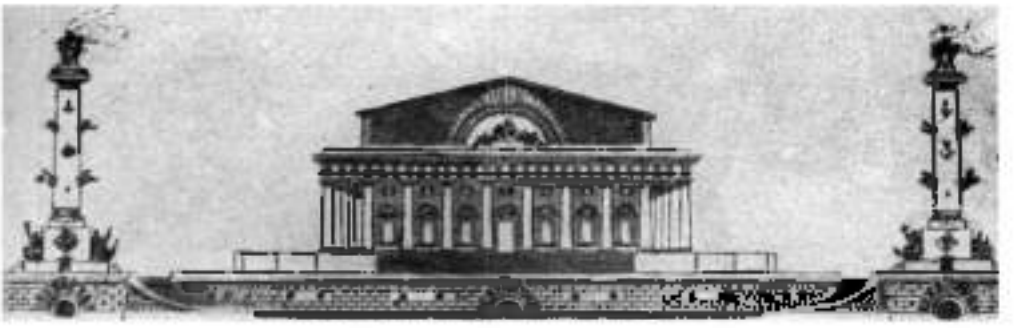
202 „Морская биржа" в Ленинграде. 1805—1816 гг. Архитектор Тома де Томон

снаружи колоннады. Эта раздельность центрального массива и наружных колоннад создается в Бирже тремя моментами: раздельностью их крыш, пониженностью колоннад по сравнению со стенами и отнесением переднего и заднего фронтонов в глубину, так что они венчают не колонные фасады, а переднюю и заднюю стены центрального массива. Обособление центрального массива от колоннад изменило во многих отношениях композицию всего архитектурного ансамбля Биржи. В отличие от собранного в себе единого замкнутого многогранника греческого перистиля, Биржа превратилась в сочетание разрастающихся и распространяющихся в пространство архитектурных форм (рис. 204): в центре — основной массив (в свою очередь разрастающийся в стороны от центральной полукруглой оконной ниши, а внутрь — от центрального зала), вокруг него — колоннады, дальше — высокое подножие здания, еще дальше — две большие «ростральные» («ростры» — корабельные носы) колонны и, наконец, уступы гранитных набережных реки. Иными словами, здание своими формами как бы протянулось в окружающий его архитектурный и природный ансамбль, который приобрел от этого гораздо большую внутреннюю художественную спаянность.

По мере ухода от центрального ядра Биржи к ее периферии нарастает степень открытости втянутых в ее ансамбль пространств: замкнутый со всех сторон центральный массив; открытые с боковых сторон колоннады; открытое со всех сторон, в особенности сверху, пространство между Биржей и ростральными колоннами и, наконец, совершенно свободный речной простор. Благодаря плавным контрастам каждая новая степень открытости приобретает в ансамбле свою особую художественную выразительность и ценность. Разрастаясь в поперечном направлении по отноше-

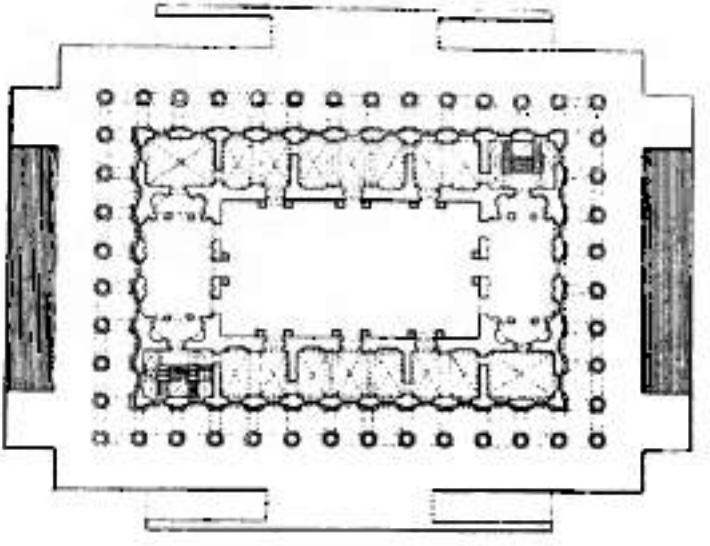


265. Биржа в Ленинграде. Колоннада



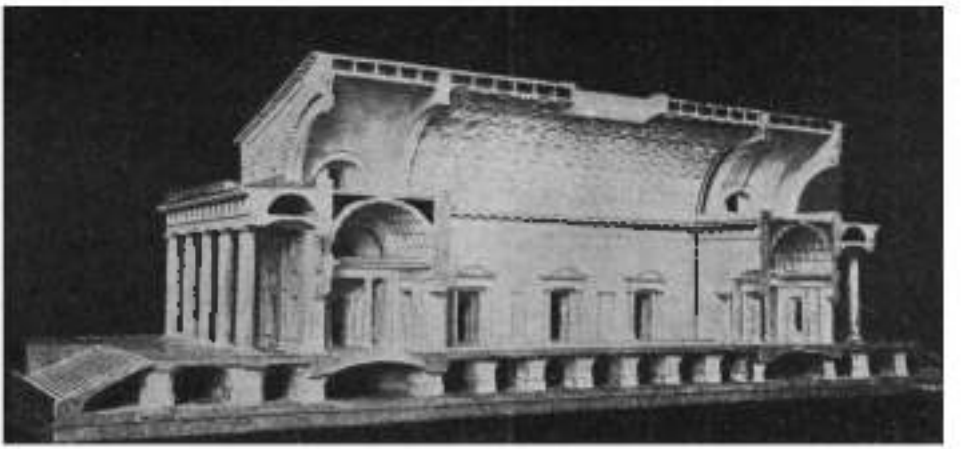
204. Биржа в Ленинграде. Чертеж фасада

205. Биржа в Ленинграде. Поперечный разрез



206. Биржа в Ленинграде. План

207. Биржа в Ленинграде. Интерьер



208. Биржа в Ленинграде. Модель

209 Биржа в Ленинграде. Ростральная колонна

лию к реке, ансамбль Биржи замыкает третью сторону расстилающегося перед ним водного треугольника.

Ростральные колонны, таким образом, не являются случайным придатком к Бирже, а составляют неотъемлемую часть замыкающей реку поперечной «преграды». Выдвигая ростральные колонны в сторону Зимнего дворца и Петропавловской крепости, Биржа связывается с ними в еще более широкий природно-городской ансамбль, причем в этом ансамбле она играет доминирующую роль благодаря своей симметрии и своему расположению в середине реки. Местоположение Биржи на просаде с одного моста на другой и огромное водное пространство перед ней требуют, чтобы ее архитектура была рассчитана как на близкую, так и на дальнюю точку зрения. Биржа выполняет оба эти требования. Вблизи она привлекает величавой мощью своих дорических колоннад, сдержанной простотой архитектурного орнамента и суровой гладью стен, обрамленных полосами каменной рустовки. Издали, в особенности в дымке ленинградских туманов, серая с белым Биржа кажется

легкой и воздушной и образует изумительное сочетание с простором реки (рис. 200). Дальняя точка зрения требует крупных ритмов и крупных контрастов света и тени. Этому требованию отвечают в Бирже крупный ритм колонн и интерколумниев, крупный контраст светлого обнаженного верха центрального массива и затененных портиков и крупная форма верхнего полукруглого окна в соседстве с большими плоскостями гладкой стены. Это верхнее окно образует мощный объединяющий центр всей композиции, которая без него вяло расползается в стороны, что легко обнаружить, закрыв его на рис. 200. Форма и положение верхнего полукруглого окна на переднем и на заднем фасадах определяются полуцркульным сводом центрального зала, высота стен которого определяет собой и высоту наружных колоннад (рис. 205). Между внутренним строением и внешней архитектурой Биржи есть прямое и простое соответствие, которое вносит элемент ясности и убедительности в ее художественно-архитектурную композицию.

Простая и прозрачная композиция Биржи хорошо согласуется с ее деловым назначением, со строгостью ее колоннады и с суровой простотой ее внешнего облика, в частности облика верха ее центрального объема, слегка напоминающего приморские портовые амбары с их простыми объемными формами и крупными поверхностями сплошных стен. Любопытно, что самим Томоном выстроены в аналогичном стиле амбары в устье Невы.

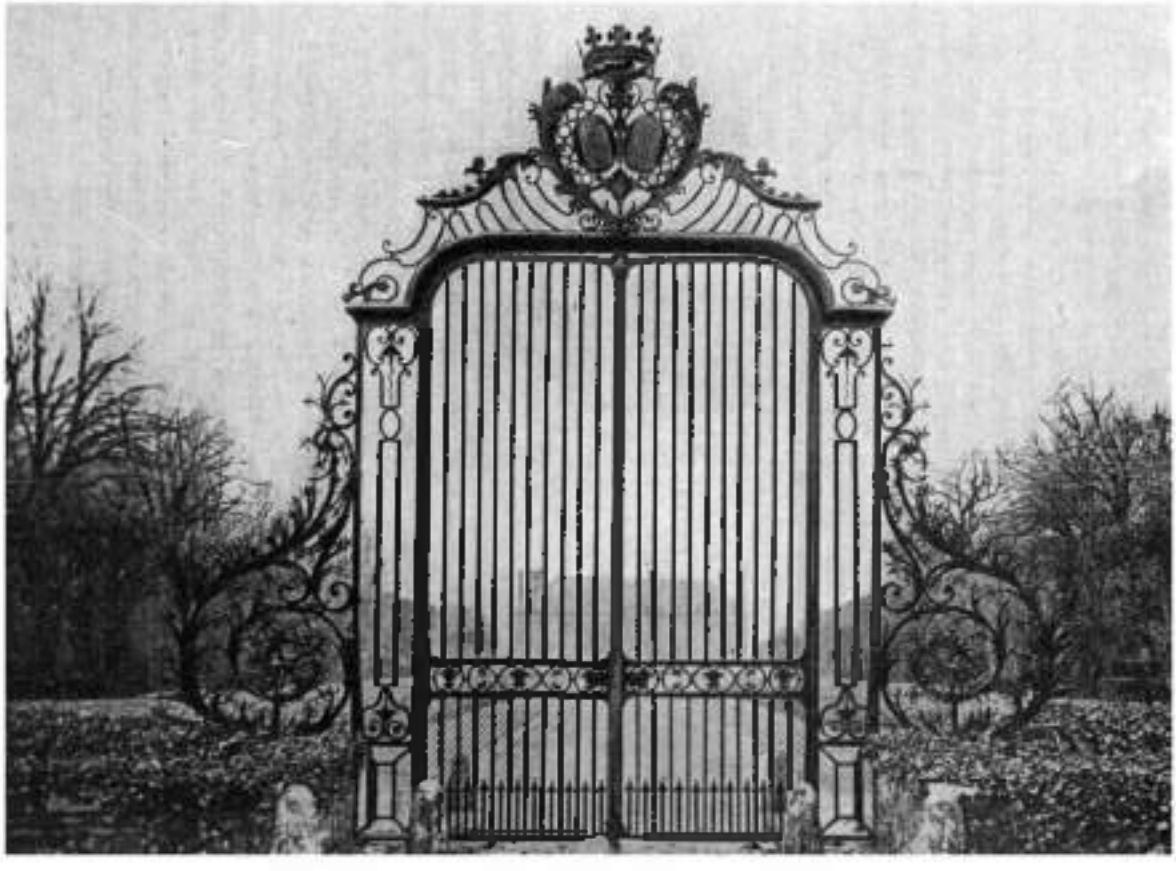
В атмосферу приморской жизни переносят и маяки поверх ростральных колонн Биржи, и сами ростральные колонны с их скульптурными изображениями морских божеств (рис. 209).

Р Е Ш Е Т К И

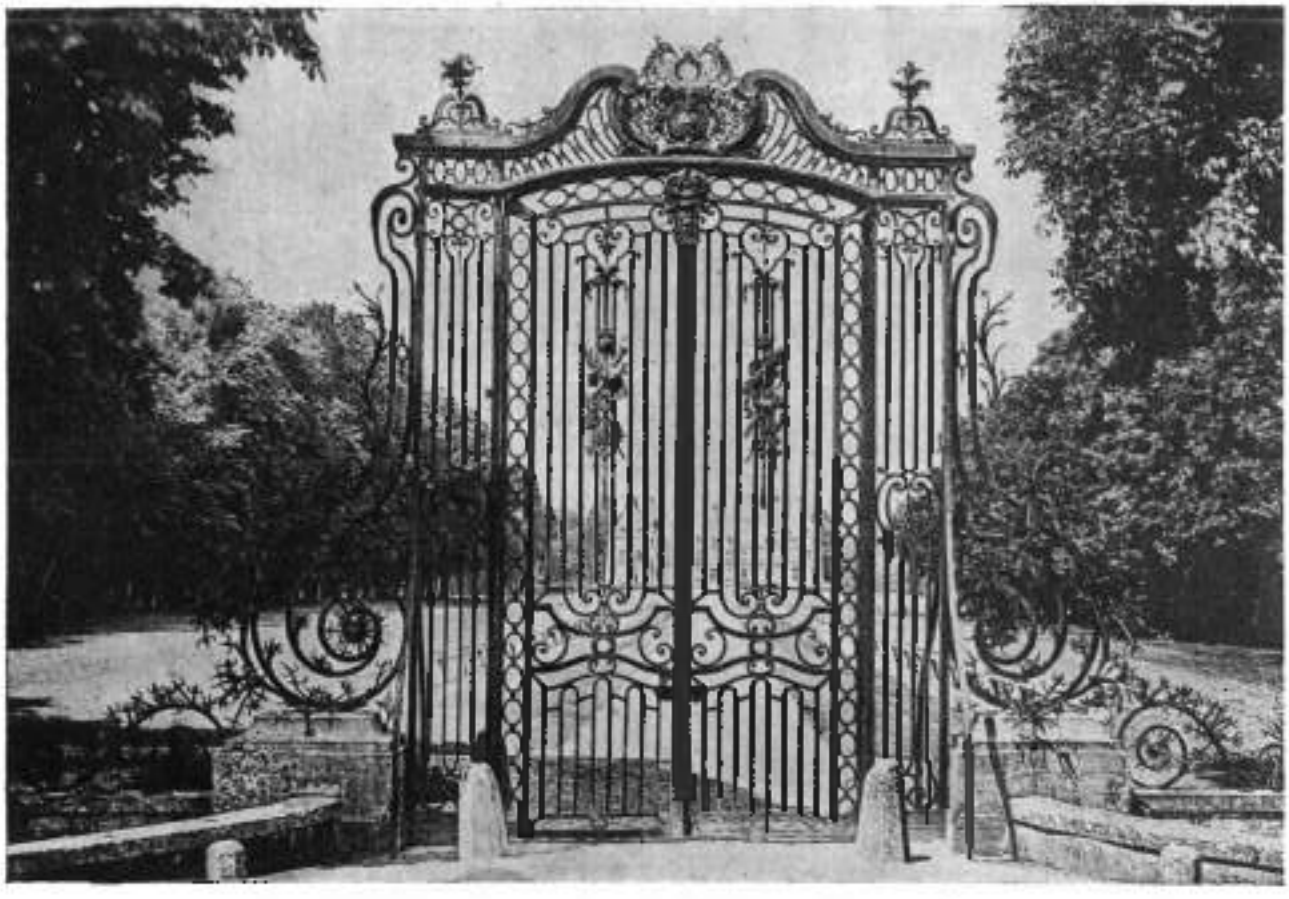
Второстепенную, но все же исключительно увлекательную страницу в области архитектуры представляют собой металлические решетки. Мало кто обращает внимание на металлические опоры лестничных перил, встречающиеся в каждом городском многоэтажном доме. Да обычно они и не заслуживают этого. А между тем сто-двести лет тому назад металлические решетки во всевозможном применении нередко являлись образцом высокого искусства и выполнялись по рисункам владеющихся мастеров архитектуры искусными кузнецами и опытными литейщиками, которых немало было среди наших крепостных крестьян и уральских рабочих. Советская архитектура стремится поднять и эту область искусства на должную высоту.

Две изображенные на рис. 210 и 211 французские решетки XVIII в. являются как бы самостоятельными архитектурными сооружениями при въезде в старинные усадьбы Вилларсо и Рони. Помимо утилитарного назначения и стилистической близости, важный общий момент у них обеих — их одинаковая постановка на внешней границе открытой, окаймленной высокими деревьями аллеи, замыкаемой в глубине главным зданием усадебного ансамбля. Резкая подчеркнутость главного (продольного) направления аллеи концентрирует основное внимание на архитектуре и делает здание и решетку с их взаимной связью и контрастом безусловными доминантами всей композиции. При этом, в частности, ворота поставлены в таком месте аллеи и так обрамлены воздушным пространством, что мимо них нельзя пройти, не заметив их красоты и не втянувшись хотя бы на минуту в художественную атмосферу преграждающей их аллеи. Главная прелесть аллеи — в ее открытости, которая не только не нарушается, а, наоборот, подчеркивается легкой преградой ажурных ворот. Здесь имеет место любопытная и несколько парадоксальная привычка нашего восприятия, играющая самую широкую роль в художественной и, в частности, в архитектурной композиции. Эта привычка требует обязательной примеси противоположности, контраста для свежести, а часто даже и для самой возможности чуть ли не всякого эстетического восприятия в природе и в искусстве. Чтобы почувствовать огромность пространства, надо его ограничить. Ничем не заканчивающаяся, просто выходящая в открытое пространство аллея не дает того впечатления открытости, которое создается постановкой легкой сквозной преграды при выходе на нее, как в данных примерах, где она вдобавок не занимает даже всей ширины аллеи. Помимо открытости аллеи, ажурная преграда ворот указанным только что приемом ограничения заставляет острее почувствовать протяженность аллеи и все расстояние между воротами и главным зданием.

Несмотря на свое стилистическое родство, приведенные французские решетки весьма различны по своему художественному облику и по достоинствам своей композиции: простой, четкой и ясной — в Вилларсо;



210. Решетка Шато Вилларсо. Франция. XVIII в.



211. Решетка Шато Рони. Франция. XVII—XVIII вв.

несколько запутанной и перегруженной — в Рони. Центральная и наиболее крупная часть ворот Вилларсо — в то же время и наиболее непритязательная: простая решетка из тонких вертикальных стержней, и больше ничего. Но именно это и придает воротам двойную изысканную прелесть. Этим, во-первых, подчеркивается сквозной характер ворот, которые не загораживают, как в Рони, прекрасного вида в глубину аллеи, а, наоборот, придают ему неожиданную свежесть и остроту: ворота сохраняют, таким образом, свою подчиненную роль и помогают выявить нечто художественно гораздо более значительное, чем они сами, а именно красоту всего окружающего пространства и ансамбля аллеи. Во-вторых, наличие крупных, простых, неорнаментированных частей заставляет особенно остро чувствовать общую красоту экономно распределенного орнамента и специфическую прелесть каждого отдельного орнаментального мотива, например, горизонтальной ленты на уровне замка.

Равномерное распределение декоративных мотивов по всему полю ворот в Рони делает их композицию несколько вялой и однообразной, лишает ее четкости, крупных выразительно-свежих контрастов и остроты; в частности, оно стирает границы между конструктивной основой и ее орнаментальным заполнением (и дополнением). Это так четко различено в Вилларсо, где конструктивная основа легко читается в своей специфически-архитектурной красоте, в своих основных частях и их соединениях: ворота с двумя их створками, с их наружной рамой и боковыми опорами в форме больших боковых завитков-волют в Вилларсо гораздо более ясно показаны, чем в Рони, где они несколько тонут в общем кружеве металлических линий и узоров. В линейной игре ворот Рони нет и той внутренней ясной логики, нет той гармонии и свободы росчерка, которая так характерна для решетки Вилларсо. Все сколько-нибудь значительные линии в решетке Вилларсо отвечают друг другу и при их продолжении должны встречаться, образуя плавные, сопряженные сочетания прямых и кривых. В решетке Рони есть известная напряженность и насильственность в комбинациях линий; достаточно обратить внимание на сдавленные верхние части боковых волют, на перерывы в их беге и на отсутствие связи волют с тяжелым изгибом верхних горизонталей. В решетке Рони не видно ясной композиционной идеи и схемы, подобных тем, которые связывают в строгое композиционное единство решетку Вилларсо. Композиционная схема решетки Вилларсо подчинена идее высотности и взлета. Общий контур решетки Вилларсо вписан в бегущий кверху треугольник; контур решетки Рони — трапеция или даже прямоугольник с добавлением волют. В средней части решетки Вилларсо снизу вверх идет последовательное нарастание высоты членений: 1) нижних стрелок, 2) полосы решетки от стрелок до горизонтальной полосы орнамента на уровне замка и 3) решетки от этой полосы до верха створок. Приподнятость всей средней части решетки подчеркивается контрастом с опущенными несколько ниже узкими вертикальными боковыми полосами-панно. Внутреннее заполнение этих панно также опущено по сравнению с заполнением центральной части. Извивающиеся кверху боковые волюты и восходящий мотив над воротами с высоко поднятой центральной декоративной доминантой развивают ту же идею стройности и взлета.

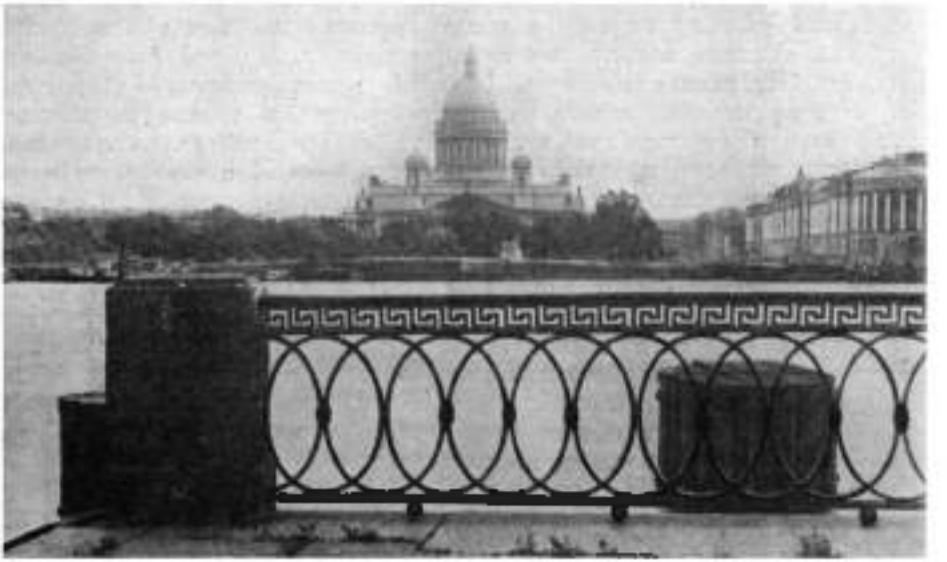
Ленинградская решетка Захарова (рис. 212), образуя легкую преграду на краю каменной набережной, разделяет и противополагает друг другу

пространство набережной и лежащий за ней речной и городской ансамбль. Вид сквозь решетку на реку и поверх решетки на город приобретает благодаря решетке особую законченную красоту. В самой решетке поражает ее благородная простота. Главный мотив решетки — цепь плавных стоячих овалов, скрепленных утолщением в точках их касания. В зависимости от того, на какие места овалов направляется взгляд, этот мотив «играет», превращаясь то в цепь букв X и овалов, то в ряд миндалин, связанных друг с другом сопряженными дугами. Красота этих крупных овалов и свободной, ничем не задерживаемой и плавный переход их округлых линий друг в друга подчеркнуты простым, но чрезвычайно острым контрастом их с мелким, прямолинейным, угловатым, частым и напряженным мотивом узкой полосы греческого орнаментального рисунка, так называемого меандра, наверху. Небольшие круглые шарики в качестве нижних опор решетки целесообразно оставляют внизу открытую щель для стока дождевой воды. К числу не последних достоинств решетки относится ее общая конструктивная целесообразность. В ней ничто не остается на весу, ничто не грозит отломаться: конструктивная схема ее проста и прочна, представляя собой несложную сетку из наклонных стержней, закрепленных на концах и в местах их взаимного пересечения. Волнообразный изгиб стержней, превращающий простую диагональную сетку в прекрасную цепь X-ов или овалов, не идет в ущерб видимой и реальной прочности решетки.

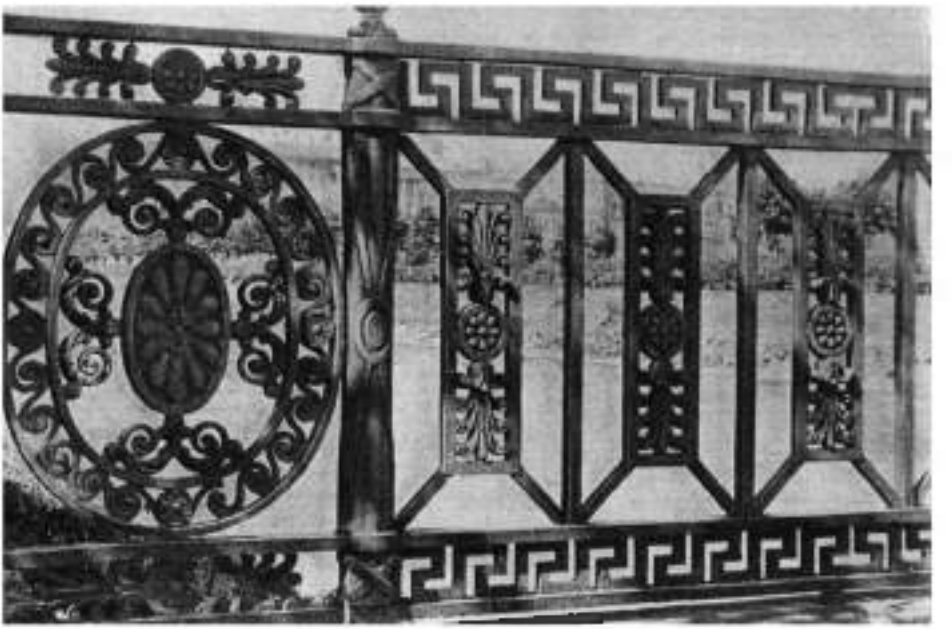
С этой решеткой интересно сопоставить чугунную же ограду Росси (рис. 213). Усиленно подчеркнутая мощность этой ограды является результатом: 1) ее особой массивности, кстати сказать, прекрасно отражающей специфические свойства материала — чугуна; 2) прочности ее рамы, создаваемой, в частности, не одним, а двумя меандрами — вверху и внизу, и 3) «натянутостью» диагональных брусьев, прикрепляющих к раме узкие стоячие панно с пальметками. В ограде совершенно отсутствует легкая, плавно переливающаяся динамика захаровской решетки. Наоборот, за исключением меандров и аналогичного, но округлого орнамента в наружном кольце овала, в ней все статично, все стоит на своем месте в отдельном и четко намеченном для каждой части прямоугольнике. Зато все здесь насыщено острыми угловыми сочетаниями линий и полно внутреннего напряжения, сливающегося вместе с массивностью в исключительно выразительный и сильный образ.

Воронихинская ограда Казанского собора и перила моста через Лебяжью канавку Росси — замечательные образцы монументализма в этой разновидности архитектуры (рис. 214, 215). Сама по себе высокая ограда Казанского собора поставлена, вдобавок, на каменный пьедестал из двойного ряда мощных каменных плит и закреплена между массивными колоннами, составляющими существенную часть всей композиции. С большим искусством найдено в ограде сочетание простой кладки вертикальных брусьев со сложным растительным верхним фризом и с пластическими узорчатыми ромбами красивого рисунка. В перилах Росси монументальность достигается полновесностью пластики, ясной уложенностью декоративных деталей в замыкающую их простую раму, собранностью всей композиции и подчинением ее спокойной форме центрального круга.

Ленинградские решетки справедливо считаются одним из предметов гордости русской архитектуры.

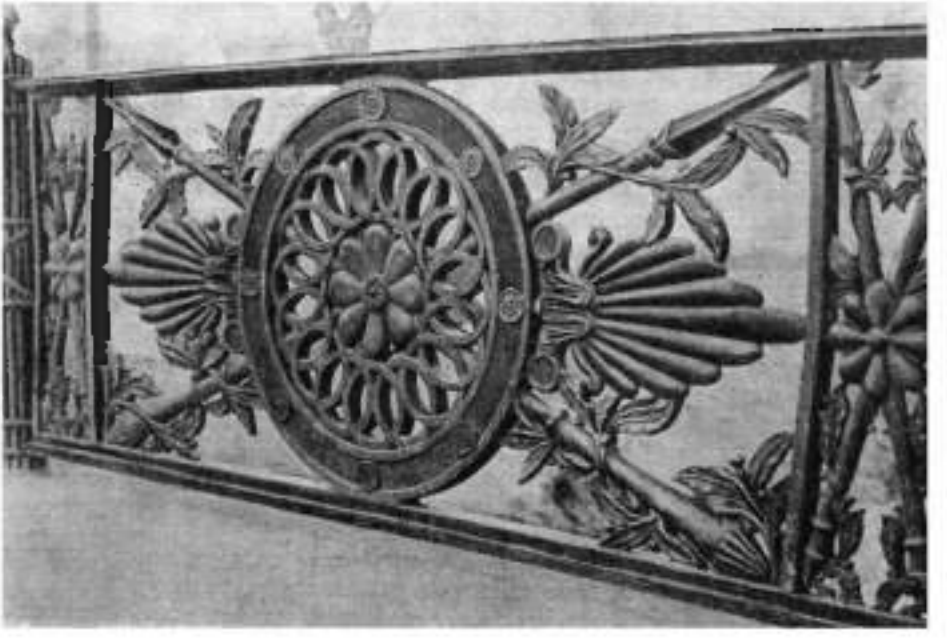


212. Перила у устоев прежнего Исаакиевского моста в Ленинграде. Начало XIX в. Архитектор А. Д. Захаров



213. Деталь ограды павильона Михайловского сада в Ленинграде. Ок. 1825 г. Архитектор К. И. Росси

214. Ограда Казанского собора в Ленинграде. 1811 г.
Архитектор А. Н. Воронихин



215. Деталь перил моста через Лебяжью канавку в Ленинграде. Ок. 1825 г.
Архитектор К. И. Росси

Гардский мост около г. Нима и мост через Сену около Сен-Пьер дю Вовре представляют собою каждый выдающееся инженерно-архитектурное сооружение своего времени (рис. 216, 217). Каждый из них — победа человека над материалом и над пространством. Гардский мост — характерный памятник древней рабовладельческой Римской империи, располагавшей огромными массами рабочей силы; мост Сен-Пьер дю Вовре — типичное порождение техники XX в. с ее формами и максимальной экономией материала, основанными на высшей математике и лабораторном эксперименте. Но в то время как в Гардском мосту поражают тяжелая массивность его каменных блоков, огромность сооружения и грандиозная мощь его арок и устоев, в мосту Сен-Пьер дю Вовре изумляют предельная легкость конструкции и ее необычайная инженерная виртуозность. Гардский мост свидетельствует об огромности и мощи организованно и планомерно затраченного человеческого труда, мост Сен-Пьер дю Вовре — воплощенный триумф прудующей сложными расчетами современной точной науки.

Гардский мост — замечательное создание талантливого архитектора-практика, мост Сен-Пьер дю Вовре — плод творческой мысли ученого инженера-изобретателя.

На всем облике Гардского моста лежит печать мудрой простоты замысла и уменья достигать художественных результатов при помощи немногих, но сильных и выразительных средств. Его огромная схема весьма проста и логична. Главная часть моста-акведука — его верхняя мелкая аркада, поверх которой идет каменная труба водопровода. Высота ее постановки над уровнем реки и ее размеры, в частности поперечное сечение, определены высотой общей трассы (линии пути) водопровода и мощностью идущего по нему водного потока.

Гардский мост входил в состав надземной системы водопровода, снабжавшего водой древний город Ним. Размеры нижней части моста (уширенной боковой дорогой в новое время), повидимому, обусловлены особенностями реки и условиями места: ширина арочного пролета — шириной реки в нормальное время, высота его — высотой максимального подъема воды, глубина его, т. е. поперечная толщина моста, — необходимостью обеспечить быки и устои моста от силы водного напора. Средний этаж моста — необходимое переходное звено между низом и верхом. Он в основном целесообразно повторяет первый этаж, но поперечная толщина его, естественно, значительно меньше.

Простоте замысла соответствует простота строительных приемов и архитектурных средств. Весь мост состоит из однотипных арок наиболее простой, полуциркульной формы; арки сложены из совершенно однотипных каменных камней, без каких-либо добавочных украшений. Лишь верхние линии этажей и начала сводов украшены совершенно простым, но мощным карнизом. Арки несколько отличаются друг от друга по разме-

216. Гардский мост. Франция. Начало II в. н. э.

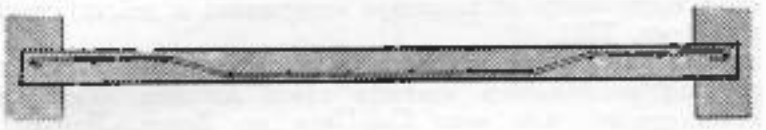
217. Мост в Сен-Пьер зю Вовре. Франция. 1922. Строитель Фрейсинэ

рам и по пропорциям, начала их не везде лежат на одной и той же высоте. В отступление от единообразия в разных местах оставлены выпущенными из стены отдельные камни, служившие, повидимому, во время стройки и ремонта опорными точками для установки лесов и подъемных машин. Четко выявленные простота и непринужденность художественной внешности моста дополняются каменной рустовкой. Вся эта простота, грубоватость и далекая от какой-либо сухости непринужденность архитектуры моста составляют его специфическую художественную привлекательность и роднят его с окружающей довольно суровой природой. Крупные рустованные камни прекрасно выявляют грандиозные размеры арочных пролетов и общую грандиозность высоты и протяжения всего моста, который, в свою очередь, дает ясную масштабность поперечному сечению речной лощины, делает ясно ощутимым ее грандиозный воздушный объем. Обрамленные тяжелой каменной кладкой сводчатые арочные пролеты служат чудесными рамами для открывающегося за ними пейзажа. Свободный ритм крупных арок двух нижних этажей удачно варьирован в центре уширением пролетов и связан в единое целое мелким и частым ритмом верхней аркады.

Мост Сен-Пьер дю Вовре — во всем совершенно иной: вместо ритма простых 20-метровых полуциркульных арок — единая упругая парабола, перекинутая через пролет в 132 *м* с одного берега реки на другой; вместо тяжелых каменных настилов, покоящихся на массивных арках, — единая тонкая горизонтальная лента пути, подвешенная на почти нитевидных вертикальных железобетонных стержнях; вместо жестко-шершавой рустованной каменной кладки — сплошные гладкие поверхности железобетонных форм; вместо единообразной массивности всех частей — сильный контраст более толстых арок и тонких стержней; вместо обнаженного внутреннего строения каменных сводов — скрытая за гладкой поверхностью внутренняя структура отдельных частей; вместо привычного и знакомого в отношении своих механических свойств (т. е. веса, твердости, хрупкости и т. д.) камня — незнакомый по своим свойствам железобетон.

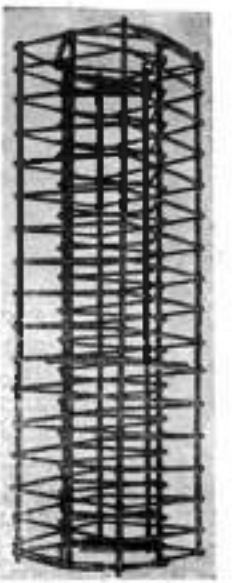
Элементарное знание того, что представляет собой железобетон, — совершенно необходимое условие для понимания и осмысленного художественного восприятия железобетонной архитектуры. Простой бетон без железной арматуры (стержней) — материал не новый. Он хорошо был известен древним римлянам и широко применялся ими в различных конструкциях. Простой бетон — это гравий или битый камень, смешанный с цементным раствором, т. е. жидкой смесью цемента, песка и воды. При затвердевании бетон превращается в монолитный искусственный камень со всеми типичными свойствами последнего. Камень и бетон, как указано выше, прекрасно работают на сжатие, но очень плохо на растяжение, т. е. не разрушаются даже при очень большой давящей на них нагрузке, но легко разрываются, если мы будем их растягивать в стороны. На растяжение очень хорошо работают железо и сталь. Идея железобетона столь же проста, сколь и гениальна: соединить камень с железом, чтобы их соединение работало хорошо и на сжатие, и на растяжение. Что представляет собой это соединение бетона и железа на практике, легко уяснить себе на двух простейших примерах: железобетонной плиты и железобетонной стойки. Представим себе бетонную плиту, заделанную своими концами в стены (рис. 218). Под действием большой нагрузки, расположенной в

середине плиты, пакта, если бы она была эластичной, должна была бы в середине несколько прогнуться. При этом в верхнем слое плиты в середине произошло бы сжатие; около опор, наоборот, растяжение. В нижнем ее слое картина была бы обратной: в середине ее нижняя поверхность



218. Железобетонная балка с прочнейшей арматурой

подвергалась бы растяжению, около опор — сжатию. При достаточно большой нагрузке плита должна была бы лопнуть около краев наверху и в середине внизу[1]. Чтобы это не могло произойти, в бетон закладывают стальные стержни, которые не дают плите растягиваться в указанных местах. Форма стержней в данном случае продиктована расположением мест, подвергающихся растяжению; места же, подвергающиеся только сжатию, остаются простым бетоном без стальной арматуры. Небольшая прибавка стальных стержней придаст, таким образом, бетонной плите прочность несравненно большую, чем прочность каменной плиты такой же толщины.



219. Арматура железобетонного столба

В железобетонной стойке или колонне стальные продольные стержни располагаются, например, как показано на рис. 219. Это даст возможность сделать колонну более тонкой, чем в ином, и в то же время предохранить ее от возможного изгибания под влиянием большой нагрузки. При изгибании колонны в ней с внешней стороны изгиба образуются растягивающие напряжения. Расположенные близко к краю продольные стержни не дают образоваться трещинам в этих местах, так как оказывают растяжению достаточное сопротивление. Описанные стальные рабочие стержни, или стержни сопротивления (рабочая арматура), переплетаются между собой обычно более тонкими распределительными стержнями (вспомогательной развязочной арматурой), которые удерживают на месте основные стержни во время укладки бетонной массы и равномернее распределяют нагрузку на большее количество стержней. При возведении железобетонных сооружений сперва устанавливается на место каркас арматуры и вокруг него опалубка, представляющая собой сколоченные из досок формы для отливки частей сооружения. Затем опалубка заполняется более или менее жидкой бетонной массой, со всех сторон окутывающей металлическую арматуру. По «схватывании» бетона опалубка снимается, и обычно до-

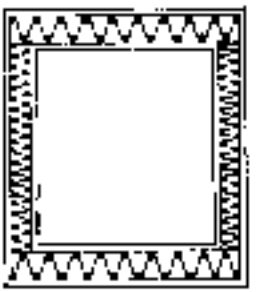
[1] Когда сгибаешь прут свежего дерева, на внутренней стороне изгиба кора образует складки (сжатие), на внешней дает трещины (растяжение).

вольно грубая его поверхность покрывается каким-нибудь облицовочным материалом, например, штукатуркой или тем же цементным раствором особого состава. Количество закладываемых в бетон стержней бывает весьма различным и их расположение чрезвычайно сложным и разнообразным, в зависимости от характера сооружения и действующих в нем напряжений (рис. 220).

Основанная на сложном математическом расчете комбинация стальной арматуры дала возможность вывести такое исключительное по своей легкости сооружение, как мост Сен-Пьер дю Вовре. Художественное восприятие его легкости становится глубже и полнее, когда узнаешь, что даже как будто наиболее полновесная его часть — огромные несущие арки — представляет собой две тонкостенные пустотелые трубы. Ввиду того, что в арках очень большого пролета (в отличие от сравнительно небольших арок) легко возникают растягивающие напряжения, в арках моста стержни во избежание изгиба, так же как в вышеописанной стойке, расположены продольно по всей периферии трубы (см. разрез на рис. 221). Самая форма трубы (а не сплошной, но более тонкой параболической балки) продиктована ее большей жесткостью, т. е. более сильным сопротивлением изгибу. Отчасти ради устранения возможности смятия этих арок-труб, через каждые 5,25 м они пересечены внутри вертикальной железобетонной перегородкой, к которой прикреплен опущенный к полотну моста нитевидный стержень. Нитевидные железобетонные стержни, на которых подвешено проезжее полотно моста, в свою очередь, представляют собой пучки более тонких стальных стержней диаметром в 10 мм каждый, по 40 стержней в каждом пучке. Пучки эти покрыты бетоном, предохраняющим их от ржавчины. Механические напряжения, художественно выраженные в этой эремерной, по сравнению с Гардским мостом, конструкции, также совершенно иные, чем там. В Гардском мосту на первом плане — вес камней и зажатость арок, придавленных с боков и сверху; здесь — натяжение вертикальных железобетонных нитей и упругий выгиб легких пустотелых парабол, напоминающих упругость лука, стянутого тетивой. Несмотря на инородность этих парабол формам окружающего пейзажа, мост в целом образует с ними гармоническое сочетание. Висящая над водой горизонталь проезжей части моста хорошо подчеркивает речную гладь и линию уходящего берега реки, а легкая сетка подвесных стержней выявляет общую открытость и воздушность пейзажа.

Своеобразное соединение железобетонной основы с каменной облицовкой представляет собой новый Москворецкий мост в Москве — один из семи новых мостов, построенных во исполнение грандиозной программы Сталинского плана реконструкции Москвы, в частности реконструкции всего московского мостового хозяйства, потребовавшейся в связи с постройкой канала Волга — Москва, превратившего мелководную Москва-реку в водную магистраль для больших волжских судов, для которых старые мосты были слишком низки (рис. 222). Реконструкция московских мостов сопровождалась грандиозными по размаху работами по сооружению новых каменных набережных, протянувшихся на много километров и вместе с мостами совершенно преобразивших архитектурно-художественный облик реки. Начатый в 1936 г. и законченный стахановскими темпами к XX годовщине Великой Октябрьской Социалистической Революции, Москворецкий мост с его почти стометровыми пролетами (92,5 м) яв-

220. Железобетонный дом с выступающей арматурой



221. Мост в Сен-Пьер-ле-Вовре. Разрез через вершину арки

222. Москворецкий мост. 1937 г. Архитекторы акад. А. В. Щусев и П. М. Сардарьян

является последним словом железобетонного строительства. Так же как мост Сен-Пьер дю Вовре, Москворецкий мост держится на пустотелых железобетонных арках, которые заменяют здесь обычные опорные своды каменных мостов. Железобетонная конструкция дала возможность сделать мост чрезвычайно легким и в то же время придать ему облик монументального каменного сооружения. Предпочтение, отданное здесь железобетону перед чисто стальными конструкциями, принятыми для остальных новых московских мостов, объясняется, однако, главным образом, техническими требованиями, предъявляемыми особой нагрузкой этого моста во время праздничных парадов на Красной площади. Прохождение больших людских масс, танков и орудий должно вызывать усиленные колебания моста; железобетон же гораздо менее подвержен этим колебаниям, чем чисто стальные конструкции. Характерная для железобетона легкость моста сказалась особенно на тонкости профиля средней его части, в результате чего получился своеобразный резкий контраст между этой тонкой и легкой середкой и значительно более толстыми и массивными частями, примыкающими к берегам реки. Резкость этого контраста смягчается тем, что эти «пазухи» сводов облегчены сквозными отверстиями — розетками, разбивающими сплошную поверхность каменной облицовки и обнаруживающими отсутствие сплошного внутреннего каменного заполнения.

Обнаруживая пустотность пазух, розетки заставляют воспринимать в качестве несущей части только тонкий свод, прикрытый снаружи эллиптической полосой арки архивольта. Узость полосы этого архивольта как нельзя более подчеркивает общую легкость и масштаб всего сооружения. Резкость указанного контраста, помимо облегчения массивности пазух, смягчается небольшим общим упирением моста сплошным каменным парапетом (стенкой-барьером, выполняющим роль перил), который введен здесь вместо металлических решеток, украшающих все другие московские мосты.

Сравнительная легкость моста не противоречит, однако, его монументальности, создаваемой крупной каменной облицовкой, громадными размерами его основных форм и скупо примененными архитектурными украшениями. Скошенные мощные береговые устои моста говорят об огромности развиваемого на них мостом упора. Красивый розовый гранит общей облицовки хорошо гармонирует с цветом стен Кремля. Огромная ширина проезжей части моста дополняет общее впечатление грандиозности и простора. Проект предусматривает в дальнейшем установку на береговых устоях моста скульптурных групп, которые должны придать проезжей части характер парадного въезда и расчленить силуэт моста, подчеркнув и украсив главные его точки жизнью монументальных художественных изображений.

МОСКОВСКИЙ МЕТРОПОЛИТЕН
им Л. М. КАГАНОВИЧА

Нет ни одного москвича или приезжего в Москву человека, который бы не отдал должного архитектуре подземных станций московского метрополитена. Необычайная красота и праздничность этих подземных дворцов поражают всякого, кто знакомится с ними. Но и тот, кто пользуется ими повседневно, не может не поддаваться вновь и вновь в атмосферу их художественного воздействия. Архитектурное оформление интерьеров вообще легче и интенсивнее доходит до сознания рядового зрителя, чем наружная архитектура зданий, составляющих только часть всего нашего окружения в данный момент. Житель Москвы обычно без всякого внимания скользит взглядом по сотням даже интересных зданий, мимо которых он проходит, но никогда не остается вполне безучастным, попадая в охватывающие его со всех сторон подземные станции метро. Концентрированная сила их художественного воздействия объясняется отчасти и тем, что за время двух-трехминутного на них пребывания не успевает остыть свежесть художественного восприятия, обусловленная сменой впечатлений при выходе на станцию из вагона или при спуске на нее с улицы. Архитектура московского метро живо воспринимается миллионами трудящихся советской столицы, и их интересы поставлены во главу угла при техническом и архитектурном проектировании станций.

В архитектурном оформлении отдельных станций авторам была предоставлена самая широкая свобода. Общей для всех была необходимость создавать художественное оформление, находящееся в согласии с конструкцией и со специфическим характером метро как вида городского железнодорожного транспорта. Этот характер метро, отличающий его от всех прочих архитектурных сооружений, в частности от вокзалов, отчетливо чувствуется во всех станциях, несмотря на то, что каждая имеет свой особый художественный облик.

Из общей установки на создание бодрой, радостной архитектуры вытекала прежде всего необходимость оформить станции таким образом, чтобы человек не чувствовал себя в них, как в мрачном подземелье. И хотя высота подземных станций нашего метро намного превосходит высоту станций столичных метрополитенов Запада, тем не менее и она нуждается в художественном подчеркивании и усилении, в особенности если принять во внимание исключительную длину наших станций, по сравнению с которой не может не умаляться их высота. Разработке высотности подземных станций московского метро уделено поэтому особое внимание, насколько это позволяла конструкция сооружения.

Автор станции «Комсомольская» арх. Д. Н. Чечулин ввел два мотива, усиливающих впечатление высоты станционного пространства (рис. 223). Первый мотив — это оформление опорных столбов в виде тянущихся снизу доверху колонн, с сосредоточением декоративного акцента на их капителях, т. е. на самом верху интерьера, куда привлекают внимание зрителя и декоративные люстры. Второй мотив — это двухэтаж-

223. Московский метрополитен им. Л. М. Кагановича. Станция „Комсомольская". Архитектор Д. Н. Чечулин

ность боковых пространств, опять-таки с сосредоточением главного внимания на верхнем этаже, т. е. на ярко освещенных боковых галереях и на нарядном рисунке их металлических перил. Боковые галереи имеют, конечно, и чисто практическое назначение: по ним движется к расположенным в середине станции лестницам поток входящих пассажиров. Поток пассажиров, выходящих из вагонов, движется в обратном направлении — к лестницам, находящимся по концам перрона. Эти два удачно расчлененных потока, спешащих в противоположном направлении на различных уровнях, сливаются с архитектурой станции в одно целостное художественное впечатление, причем архитектура насыщается жизнью и динамикой движущейся людской массы, а людская масса приобретает праздничный оттенок на фоне пышной и торжественно-парадной архитектурной обстановки.

В противоположность станции «Комсомольская», станция «Красные ворота» акад. И. А. Фомина поражает строгостью своего архитектурного оформления и каким-то особенным покоем (рис. 225). «Красные ворота» — станция глубокого заложения. Вследствие огромного давления почвы станция глубокого заложения требовала иной конструкции, чем

станции, лежащие неглубоко под землею. Горизонтальное балочное перекрытие станции «Комсомольская» заменено здесь поэтому тоннельным сводчатым, а вместо колонн введены мощные массивные устои-пилоны. В результате пространство станции расчленилось на три отдельных зала: два перронных — по бокам и центральный распределительный — посредине. Эти три зала композиционно связаны друг с другом, причем центральный распределительный зал представляет собою безусловно господствующую часть общей композиции как по своим размерам и положению, так и по своему архитектурному оформлению. Впечатлением покоя, которое дополняется в центральном зале впечатлением большого простора, станция обязана ясности, простоте и гармонии своей архитектурной композиции. Характерной особенностью последней является преобладания пространства над массой.

В противоположность композиции, например, египетского гипостильного зала, где каменная масса колонн и верхних балок играет подавляющую роль в общем впечатлении, в станции «Красные ворота» главное — это ее свободное пространство. Облекающая это пространство архитектура и оформлена, в первую очередь, в расчете на выявление его просторности, гармонии и своеобразного уюта. Пространство это ничем не загромождено и свободно раскрывается перед зрителем. Его длина художественно выявляется уходящими вдаль основными горизонтальными членениями (пол, ряды пилонов, карниз, цилиндрический свод) и продольными ритмическими рядами декоративных деталей и шаровых электрических ламп. Эти ряды различны по характеру и по крупности своих ритмов, причем более мелкие, подчиненные ритмы на полу и на своде увеличивают масштабность длины зала; доминирующий же крупный ритм пилонов с нишами сокращает число основных ритмических вех и делает более простой и обозримой продольную перспективу. Выходящие в зал торцы пилонов не скруглены и не срезаны по углам, благодаря чему ясно выявляется общая плоскость боковых стен. Вместе с полом и полуцилиндром свода, не прерванным нигде сильными поперечными членениями, ясные боковые стены подчеркивают красивую геометрическую простоту и общую спокойную форму пространства. Плитки и декоративные квадраты на полу, вместе с кессонами свода, усиливают впечатление ширины зала. Вертикали пилонов, ниши с расположенными над ними вентиляционными отверстиями и поднимающиеся кверху ряды кессонов энергично подчеркивают его высоту. Незначительная глубина и, следовательно, легкость кессонов, приподнятость свода над карнизом, яркая его освещенность и белизна, контрастирующая с темным, красным и желтым мрамором пилонов и красными квадратами пола, — все это в свою очередь облегчает и подымает свод и заставляет художественно почувствовать высоту зала наряду с его длиной и шириной.

Станция «Аэропорт» архитекторов Виленского и Ершова — новый инженерный и художественный вариант подземных станций метро (рис. 224). На этой станции нет ни колонн, ни пилонов. Ее перрон представляется как бы открытым островом между двумя железнодорожными путями, над которыми взлетает широкий и высокий цилиндрический свод. Декоративная обработка свода напоминает не то лучи восходящего солнца, не то натянутые стропы (шнуры) парящего парашюта. Косые линии этих лучей или строп легки и динамичны; их разбегающиеся пучки словно

224 Московский метрополитен им. Л. М. Кагановича. Станция „Аэропорт". Архитекторы Н. С. Виленский и Н. А. Ежов

сужены веса и направлены вверх, где они сплетаются в сетку все более укрупняющихся ромбов и завершаются люстрами, обработанными наподобие сложных соцветий. Рельеф декоративных линий чрезвычайно незначителен: это именно линии, а не скульптурная пластика. Мраморная облицовка низа стены своей ребристостью и обнаженными краями также говорит о своей легкости, пластичатости. Общий характер декоративного оформления, выявляющего и усиливающего грандиозность станционного простора, сообщает художественному образу станции необычный облик, не позволяющий никому пройти мимо ее несколько парадоксальной, но острой архитектуры. Цветовое оформление станции в свою очередь подчинено основной идее легкости и взлета. Внизу, над путями, тянется темно-коричневая, более «тяжелая» полоса цоколя; выше нее пролегает полоса более светлой мраморной облицовки с чередованием темно-желтого — «теплого» и более «холодного» серовато-белого мрамора, и, наконец, все завершается легким и светлым колоритом побелки.

Блестяще задуманная арх. Душкиным и инж. Гринзайдом станция «Маяковская» сочетает в себе существенные элементы станций глубокого и мелкого заложения (рис. 226). От первых она берет сводчатое перекрытие, от вторых — тонкие опоры, не только не загромождающие пространства перрона, но, наоборот, заставляющие особенно остро почувствовать его простор и сквозную открытость во все стороны. Тонкие опоры

225. Московский метрополитен им. Л. М. Кагановича. Станция „Красные ворота". Архитектор акад. И. А. Фомин

226. Московский метрополитен им. Л. М. Кагановича. Станция „Маяковская". Архитекторы Н. А. Душкин и Е. Гринзайд

и станции глубокого заложения — результат нового конструктивного решения: замены металлической конструкцией обычного для других станций железобетона. Тонкости опор соответствует тонкость перекрывающих их арок и расположенных над ними стеновых перепонок. Тонкости опор и арок, в свою очередь, соответствует тонкость слоя покрывающей их гофрированной листовой нержавеющей стали, окаймленной узкими и тонкими полосками цветного мрамора. Эта облицовка скрывает, правда, мощь и материал металлической сердцевины опоры, но сообщает всей конструкции большую легкость и эластичность, гармонирующую и с общей облегченной конструктивной схемой и с общим художественным образом станции. Эластичный взлет арок, составляющих основной мотив всей конструкции, подчеркнут отсутствием каких бы то ни было элементов — капителей или импостов (карнизов; рис. 99), отделяющих арку от опоры. Правильнее было бы даже говорить вообще не об арке и об опоре, а только об арке, включая опору в ее состав. Непрерывные линии арок, динамизированные блестящими лентами гофрированной стали, заставляют глаз скользить снизу вверх и сверху вниз и сливают низ с верхом в единое пространство, в котором дышится легко, в котором раскрывается простор над головой зрителя. Высотность станции усиливается нарастанием высоты отдельных архитектурных элементов. Выше боковых арок взлетают центральные, поперечные; между ними еще выше поднимаются овальные купола; в проеме куполов уходят вверх мозаика с изображением неба, в свою очередь стремящимся раскрыть пространство в высоту. Мотивом большинства мозаичных панно является советская современность, в особенности авиация, своей тематикой дополняющая общий бодрящий облик художественного целого. Играющие такую важную высотную роль пространственные ячейки между поперечными арками являются не менее важными элементами композиции всего продольного пространства среднего зала. При взгляде вдоль него они образуют уходящий ритмический ряд арочных перепонок, которые не сливаются в единый сплошной потолок, но образуют как бы каркас, не замыкающий пространства, а только членящий его наподобие сквозных театральных кулис. Открытый воздушный характер боковых аркад дополняется раскрытостью верха.

Различное художественное оформление станций вносит в архитектуру метро элемент чрезвычайного разнообразия и богатства. В то же время оно оправдано и в чисто практическом отношении, так как весьма облегчает быстрое распознавание пробегающих за окнами вагона станций.

К настоящему времени насчитываются уже десятки станций московского метро.

Построенный в рекордно короткие сроки армией ударников-комсомольцев по проектам исключительно советских инженеров и архитекторов, московский метрополитен является лучшим в мире как по своим техническим данным, так и по своей архитектуре.

Московское метро не только победа молодой советской архитектуры, но и огромное завоевание общекультурного и хозяйственно-политического значения. Строители метро не останавливаются, однако, на достигнутом. С каждым новым этапом работы архитектура метро, как и вся советская архитектура, становится все смелее и увереннее в своих решениях, все выразительнее и праздничнее в своих образах.

УКАЗАТЕЛЬ ТЕРМИНОВ

Абак, абака — рис. 17, 20; 36; стр. 26
Абсида, апсида — рис. 62, стр. 76, 99
Акант — рис. 45; стр. 57
Акротерии — рис. 24; стр. 30
Аналой — стр. 227, 233, 243
Амфитеатр — стр. 65 след.
Ампулы — рис. 20; стр. 26
Ансамбль — стр. 36, 125, 169, 202 след., 243, 245, 251
Антаблемент, антаблемент — рис. 17, 39; стр. 28
Аграмада — рис. 183; стр. 220
Арка — рис. 99, стр. 60
Арматура — рис. 89; стр. 106
Арбутин — рис. 75, 80; стр. 89
Арматура — рис. 218—221; рис. 260 след.
Архитрав — рис. 99; стр. 116
Архитрав, архитравная перекладина — рис. 17, 39; стр. 28
Астрагал — рис. 41, 42
Атик, аттиковый этаж — рис. 47, 101; стр. 62, 129

База — рис. 38, стр. 46, 48
Барабан — рис. 81; стр. 99
Барокко — стр. 212
Бельведер — рис. 139, 184, 185; стр. 172, 178, 222
Бусы — рис. 36, 39; стр. 46
Бут — стр. 196

Ваза, вазон — рис. 10, 36, 41, 42; стр. 14, 46, 48
Вестибюль — стр. 72
Венчающий карниз — рис. 110; стр. 134, 136
Витраж — стр. 90
Возрождение (Ренессанс) — стр. 115, 121, 131, 160
Волюта — рис. 36; стр. 49, 56, 57
Выкружка — рис. 10, 41; стр. 14
Выносная плита — рис. 17, 39; стр. 31

Галерея — рис. 131, 133, 136, 137, 152, 174, стр. 67 след., 72, 136, 162, 211
Гипостильный зал — рис. 1, 2, 5; стр. 6
Гипотрахелий — рис. 20; стр. 26
Гонтрам — рис. 173; стр. 208
Готика — стр. 87 след., стр. 90 след.
Гусек — рис. 41

Диагональная кладка — стр. 58
Дорический ордер — рис. 17; стр. 29 след., 37
Дорожки — рис. 35, 36; стр. 48

Железобетон — стр. 263 след.

Замковый камень — рис. 99, 198, стр. 232
Западная — стр. 162
Золотое сечение — стр. 145

Иконостас — рис. 99, стр. 272
Интерколумний — стр. 29
Ионический — стр. 45
Ионики — рис. 36; стр. 49
Ионический ордер — рис. 29, 35, 36, стр. 37, 45

Каблучок — рис. 41, 42
Капителюри — рис. 14, 15, 35, 36; стр. 26, 48
Капитель — рис. 17, 20, 36, 45, 46, 72; стр. 26, 54
Кариан — рис. 23, стр. 31
Кариатиды см. Корэ
Карниз — рис. 17, 39; стр. 26
Картуш — рис. 180; стр. 219
Кассеты — см. Кессон
Кватроченто — стр. 131
Кессон — рис. 61; стр. 81 след.
Киворий — рис. 39, 41, стр. 50
Кавесиньи — стр. 221, 227, 240
Кокошник — рис. 122, 123; стр. 150
Колоссальный ордер — рис. 139, стр. 174, 241
Композитный ордер — рис. 131, стр. 37
Контрфорс — рис. 73; стр. 89
Коринфский ордер — рис. 45, 46; стр. 37, 54 след.
Коробовая арка, коробовый свод — рис. 546, 556
Коробовые арки — стр. 68, 217
Корэ — рис. 34; стр. 41, 42
Крестовый свод — рис. 57, стр. 68, 88
Купол — рис. 62, 63, 81, 88, 93, 105, 147, 148; стр. 75 след., 99, 113, 121, 178 след.

Лицевая — см. Лопатка
Лисенель см. Полочка
Лодыжка, лодка — рис. 96; стр. 115 след.
Лоджии — рис. 75, стр. 90
Лотки — рис. 56
Люкарна — рис. 143; стр. 173

Мансарда — рис. 140; стр. 173
Масштабность, масштабные указатели — стр. 81 след., 82, 133, 137, 141, 220, 230, 268
Меандр — рис. 212, 213; стр. 255

Медреше стр. 109 след.
Метопа рис. 17, 23; стр. 29
Медальон рис. 192; стр. 241
Мелонин рис. 189; стр. 230, след., 241
Мутула рис. 23; стр. 31

Нервюра, нервюрный свод рис. 71; стр. 89
Неф стр. 90

Обелиск рис. 9, 168; стр. 14, 207
Обломы рис. 41; стр. 14, 53
Оны, см. Иония
Опалубка стр. 261
Орлер рис. 17, 29, 35, 135, 178; стр. 37, 126, 212
Отель стр. 182

Пазухи свода стр. 265
Пилястра рис. 213; стр. 255
Паллаттио, пендентив см. Парус
Пилон рис. 49; стр. 61, 185
Парапет стр. 265
Парус рис. 67, 102; стр. 76, 121
Парусный свод рис. 67
Перистиль рис. 16; стр. 35, 245
Пилоны, пилоны рис. 7, 8, 9; стр. 14, 268
Пилястра, пилястр рис. 101, 102; стр. 72, 126, 129
Плоскости архитектурные стр. 61, 99, 106 след., 178, 230
Плафон рис. 152, 154, стр. 182
Подиум стр. 150
Полочка, полка рис. 23, 39, 41, 42; стр. 31, 50
Полуколонна стр. 107
Полуциркульная арка, полуциркульный свод рис. 54а, 55а, 256; стр. 68, 258
Портик стр. 109 след.
Портик рис. 27, 28, 34, 38, 97, 98; стр. 40, 41; 115 след., 121 след., 187, 192, 235 след.
Постамент стр. 59
Поле рис. 41, 42
Пропилеи рис. 11; стр. 41

Рабочие стержни см. Стержни сопротивления
Развалочная арматура рис. 219, 221, стр. 261
Расстройство стр. 181, 225
Распалубка рис. 56, 57, стр. 68
Распределительные стержни см. Развалочная арматура
Ренессанс см. Ампулы
Ренессанс см. Возрождение
Ризалит рис. 135; стр. 160
Рокайль рис. 151, 154; стр. 185
Рококо стр. 186
Романская архитектура стр. 65 след., 90 след.
Ростральная колонна рис. 200, 204, 209 стр. 245
Рустъ, рустика рис. 110; стр. 132, 236

Свод, сводчатое перекрытие стр. 24, 60, 65, 75 след., 86 след.
Сина рис. 17, 39; стр. 50
Скоция рис. 35, 38, 41; стр. 48
Сложный ордер см. Композитный ордер
Сопряжение стр. 49
Ствол колонны рис. 17, 72; стр. 24, 46, 48
Стержень колонны см. Ствол колонны
Стержни сопротивления стр. 261
Стилобат рис. 12, 14, 17; стр. 32
Стоечно-балочная конструкция стр. 24, 211
Столп стр. 154 след.
Стрела стр. 152, 153
Стрела арки рис. 99; стр. 88
Стрельчатая арка рис. 54в, 71; стр. 67 след.
Сферический купол рис. 67

Тор см. Вал
Тосканский ордер рис. 42; стр. 57
Травея стр. 90
Триста стр. 258
Триглиф рис. 17, 21, стр. 29
Триумфальная арка рис. 47, 48; стр. 66 след.
Трифорий стр. 90
Тяж стр. 252

Фазерик рис. 165, стр. 196 след.
Фонарь рис. 147; стр. 181
Фриз рис. 17, 18, 39; стр. 17, 29, 50
Фронтон рис. 17; стр. 30 след.

Хорда стр. 201
Хор рис. 102, 104, 105; стр. 121

Цилиндрический свод рис. 55а и б, стр. 66
Цоколь, цокольный этаж рис. 165; стр. 141 сноска, 225 сноска
Четвертной вал рис. 41, 42

Шатер рис. 121; стр. 150
Шато стр. 160
Шейка капители рис. 17, 20, 36; стр. 26, 49

Щипковая арка рис. 71б; стр. 68

Эдикула стр. 84
Эйлемс стр. 24
Эркер рис. 164; стр. 197
Эхин рис. 17, 20, 36; стр. 26

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 3
Карнакский храм в Египте 5
Парфенон в Афинах и храм Посейдона в Пестуме 16
Эрехтейон 37
Памятник Лисикрата в Афинах и Круглый храм в Тиволи 54
Триумфальная арка Константина в Риме и ворота Сен-Дени в Париже 60
Колизей 65
Пантеон в Риме и Ая-Софья в Константинополе 75
Художественный образ романского и готического соборов 85
Церковь Покрова на Нерли и храм в Сиэмиэсе 99
Медресе Улугбека и мавзолей Гур-Эмир в Самарканде 109
Академия дом Аньяли и портик Воспитательного дома во Флоренции 115
Капелла Пацци 121
Палаццо Медичи-Риккарди и дом Жака Кара 131
Фасады Палаццо Канцеллерия в Риме и библиотеки Сан-Марко в Венеции . . 141
Церковь Вознесения в Коломенском и храм Василия Блаженного в Москве . . 147
Дворец Дожей, базилика в Венеции и Аутренная колоннада 160
Французские загородные дворцы: Шато де Мезон и Шато Во-ле-Виконт . . . 169
Собор Петра в Риме и мавзолей Тадж-Махал в Индии 178
Зеркальная галерея в Версале и салон в Отель де Субиз 182
Вилла Ротонда и Малый Трианон 186
Английский загородный дом (помещичий и буржуазный) 196
Парижский городской ансамбль Лувр-Тюильри (Париж) 202
Храм в Мадуре и крепостные ворота в Бейпиме 208
Дворец в городе Пушкине 212
Старое здание Ленинской библиотеки („Пашков дом") и „Военная гошпитиэ" в Москве 221
Дворец Разумовского и дом Гагарина в Москве 227
Адмиралтейство и Эрмитажный театр в Ленинграде 233
Биржа в Ленинграде 243
Решетки 251
Мосты 258
Московский метрополитен им. Л. М. Кагановича 260

ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ СССР

Редактор *Т. А. Селиванова*
Техн. редактор *Е. А. Смирнова*
Обложка и титул
работы худ. *К. М. Егорова*

* * *

Сдано в набор 21/V 1945 г. Подписано к печати 18/IX 1946 г. А 10925 70×108¹/₁₆. 17¹/₄ п. л. Уч-изд. л. 23,7 Изд. № 115. Тираж 10000 экз. Цена 25 руб. Заказ 516

21-я тип. ОГИЗа имени Ивана Федорова. Ленинград, Звенигородская, 11

ДВАДЦАТЬ ПЯТЬ РУБЛЕЙ